Andrei Pleşu

Limba păsărilor

book
HUMANITAS

LIMBA PĂSĂRILOR

ANDREI PLEŞU s-a născut la 23 august 1948, în Bucureşti. Absolvent al Facultăţii de Arte Plastice, Secţia de istorie şi teorie a artei. Doctoratul în istoria artei la Universitatea din Bucureşti, cu teza *Sentimentul naturii în cultura europeană*. Lector universitar la Academia de Arte Plastice, Bucureşti (cursuri de istorie şi critică a artei moderne româneşti) (1980–1982). Profesor universitar de filozofie a religiilor, Facultatea de Filozofie, Universitatea din Bucureşti (1991–1997). Fondator şi director al săptămânalului de cultură *Dilema* (1993). Fondator şi preşedinte al Fundaţiei „Noua Europă" şi rectorul Colegiului „Noua Europă" (1994). Membru al *World Academy of Art and Science* (1997). Membru al *Académie Internationale de Philosophie de l'Art*, Geneva, Elveţia (1999). Dr. phil. honoris causa al Universităţii „Albert Ludwig" din Freiburg im Breisgau, Germania (2000) şi al Universităţii „Humboldt" din Berlin, Germania (2001). *Commandeur des Arts et des Lettres*, Paris, Franţa (1990). *New Europe Prize for Higher Education and Research* la Berlin, acordat de *Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences*, Stanford, *Institute for Advanced Study*, Princeton, *National Humanities Center*, Research Triangle Park, North Carolina; *Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences* (NIAS), Wassenaar; *Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences* (SCASSS), Uppsala şi *Wissenschaftskolleg zu Berlin* (1993). Premiul Academiei Brandenburgice de Ştiinţe din Berlin, Germania (1996). *Ordre national de la Légion d'Honneur* al Franţei (în martie, în gradul de *Commandeur* şi, în decembrie, în gradul de *Grand Officier*) (1999) etc.

SCRIERI: *Călătorie în lumea formelor* (eseuri de istorie şi teorie a artei), Meridiane, Bucureşti, 1974; *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Univers, Bucureşti, 1980; ediţii Humanitas, 1992, 2003; *Francesco Guardi*, Meridiane, Bucureşti, 1981; *Ochiul şi lucrurile* (eseuri), Meridiane, Bucureşti, 1986; *Minima moralia (elemente pentru o etică a intervalului)*, Cartea Românească, Bucureşti, 1988; ediţii Humanitas, 1994, 2002, 2006, 2008 (trad.: franceză, L'Herne, Paris, 1990; germană, Deuticke, 1992; suedeză, Dualis, Ludvika, 1995; maghiară, Tinivár, Cluj, 2000; împreună cu fragmente din *Limba păsărilor*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000; slovacă, Kalligram, Bratislava, 2001); *Jurnalul de la Tescani*, Humanitas, Bucureşti, 1993, 1996, 2003, 2005, 2007 (trad.: germană, Tertium, Stuttgart, 1999; maghiară, Koinónia, Budapesta, 2000); *Limba păsărilor*, Humanitas, Bucureşti, 1994; reeditare Humanitas, 1997; *Chipuri şi măşti ale tranziţiei*, Humanitas, Bucureşti, 1996; *Eliten – Ost und West*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2001; *Despre îngeri*, Humanitas, Bucureşti, 2003; reeditare Humanitas, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008; *Obscenitatea publică*, Humanitas, Bucureşti, 2004; reeditare Humanitas, 2005; *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, Humanitas, Bucureşti, 2006, 2007, precum şi numeroase studii şi articole în reviste româneşti şi străine.

Andrei Pleşu
Limba păsărilor

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Redactor : S. Skultéty
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Elena Stuparu
DTP: Emilia Ionașcu
Dan Dulgheru

Tipărit la C.N.I. „Coresi" S.A.

© HUMANITAS, 1994, 1997, 2009

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PLEȘU, ANDREI
Limba păsărilor / Andrei Pleșu. – București: Humanitas, 2009
ISBN 978-973-50-2396-6
81:1
821.135.1-4

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi Carte prin poștă: tel./fax 021/311 23 30
C.P.C.E. – CP 14, București
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.libhumanitas.ro

CUVÂNT-ÎNAINTE

Toată lumea știe povestea limbii originare, cea de dinaintea Turnului Babel, temei și vehicul al unei armonii pizmuite de Zeul însuși. Limba aceasta – care, în unele tradiții, e numită „limba păsărilor" – face obiectul primului studiu al cărții de față. Prin extensiune, ea nu e însă doar limba unității primordiale, ci și orizontul de universalitate spre care tinde orice idiom particular. De aceea, am hotărât să adunăm sub numele ei toate încercările care urmează. Căci în toate e vorba de limbaje de dincolo sau de dincoace de limbă: limbajul visului și al conștiinței subliminale (Carl Gustav Jung), limbajul insidios al duhurilor locale (cu influența lui asupra unor spirite de anvergura lui Mircea Eliade), limbajul – mut – al picturii (Francesco Guardi), metalimbajul credinței sau al căutării ei (N. Berdiaev, E. Ionesco, E. M. Cioran), limbajele secrete, nediscursive, ale pedagogiei (C. Noica, problematica „maestrului spiritual"). Acolada se încheie cu un eseu despre îngeri, geniile tutelare, inventatorii limbii păsărilor, definiți, cândva, drept limbajul înaripat al lui Dumnezeu.

Unitatea unei antologii de texte disparate nu pretinde să fie mai mare decât unitatea lăuntrică a autorului și a câțiva ani de viață (1980–1992). Sperăm, așadar, în sporul de unitate pe care îl poate da acestei cărți, oricărei cărți, efortul binevoitor, respirația egală a cititorului.

Păltiniș, iulie 1994

INTRODUCERE

LIMBA PĂSĂRILOR

Însemnări pe marginea unui dialog platonician*

„Tot ceea ce putem spune despre limbă, ca și despre moarte este, într-un anumit sens, un adevăr inaccesibil."

(GEORGE STEINER, *După Babel***)

Se povestește despre Frederic cel Mare al Prusiei*** că, ispitit de gândul unei recuperări *experimentale* a „limbii originare", s-a hotărât să crească doi nou-născuți în condiții princiare, izolându-i însă de orice stimul verbal, de orice contact cu sfera rostirii omenești. Cei doi copii erau, așadar, perfect îngrijiți, dar nimeni nu le adresa cuvântul și nimeni nu vorbea în spațiul dimprejurul lor. Regele spera ca, îmboldiți de o înnăscută nevoie de comunicare și lipsiți de orice model lingvistic exterior, cei doi „subiecți" să ajungă a dialoga spontan în limba originară a umanității, cea de dinaintea Turnului Babel. După câțiva

---

* Autorul textului de față nu pretinde a avea – pentru toată informația invocată – acoperirea „specialistului". El e conștient că abordează o problematică pentru care nu are un instrumentar îndestulător. Ceea ce i se pare ciudat e că „specialiștii" stăpânesc, la rândul lor, un instrumentar lipsit de problematică. Până la apariția unui cercetător care să cumuleze ambele dotații sunt necesare, poate, complementaritatea mai multor cercetători și reciproca lor toleranță. Ne simțim datori să precizăm, oricum, că rândurile care urmează nu sînt o „contribuție" de tip „științific", ci un efort, mai mult sau mai puțin legitim, de a reabilita un mit.

** București, Ed. Univers, 1983, p. 164.

*** *Cf.* și Andrei Oișteanu, *Lingua Adamica: reconstituiri, dispute, teorii*, în *O filozofie a intervalului. In honorem Andrei Pleșu*, Humanitas, București, 2009, nota 8 *(n. ed.)*.

ani, puțini la număr, în ciuda unei mereu verificate sănătăți corporale și a unei ireproșabile administrări fiziologice, amândoi copiii au murit, absorbiți într-un abis de mutenie. Frederic cel Mare n-a aflat, prin urmare, nimic despre limba originară. Dar a aflat – cu un preț pe care numai regii îl pot plăti – ceva mult mai important: că limbajul nu e o *anexă* a condiției umane, o piesă auxiliară în economia ei biologică și socială; limbajul e, pentru om, o realitate de același rang cu hrana și aerul: e nutritiv și, ca atare, *vital*. A vorbi nu e a face un simplu exercițiu de „comunicare" – cum se mulțumește să creadă o însemnată secțiune a lingvisticii moderne.[1] A vorbi e a-ți vita-

1. Pentru preeminența temei „comunicării" în lingvistica modernă (cu inevitabile ramificații în teoria informației), *cf.* Pierre Guiraud, „Langage et théorie de la communication", în *Le Langage*, Encycl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, pp. 145–168 („Limbajul – spune Guiraud încă de la început – este un mijloc de comunicare, instrumentul prin care împărtășim altuia experiența noastră"). De asemenea, în același volum, Luis J. Prieto, „La Sémiologie" (pp. 93–144). Pe urmele lui R. Jakobson se acceptă, desigur, că există și alte „funcții" lingvistice, în afara celei „referențiale": funcția „emotivă", cea „estetică" (= relația dintre mesaj și el însuși), cea „metalingvistică" (= raportarea semnului la „codul" din care e preluat) etc. Toate rămân însă subsumate funcției „de bază" a comunicării: cea referențială (*cf.* Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, P.U.F., Paris, col. „Que sais-je", 1973, pp. 10–13). Funcțiile lingvistice care nu sunt strict referențiale cad în competența unor discipline distincte (retorica, stilistica etc.), a căror evoluție se dovedește însă ancilară, adânc marcată de lingvistica structurală și de masivul prestigiu al teoriei comunicării. Rezerve temeinice privind înțelegerea limbajului ca simplu „instrument de comunicare" formulează Émile Benveniste, într-un studiu din 1958, intitulat „De la subjectivité dans le langage" (*cf.* É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 258–259: miza exagerată pusă pe comunicare ar rezulta din confuzia dintre *langage* și *discours*. Omul nu poate fi gândit ca procurându-și „unealta" limbajului ca pe o unealtă oarecare.

miniza (sau a-ţi otrăvi) interlocutorul. Cuvântul nu e un fenomen derivat al vieţii şi al inteligenţei: e, dimpotrivă, sursa amândurora, ritmul lor de întreţinere, pe scurt „suflarea" lor.

Aşa trebuie înţeles, se pare, faimosul pasaj veterotestamentar în care omul e definit ca ţărână însufleţită (*cf.* Geneza 2, 7). Gershom Scholem invocă versiunea aramaică a textului, potrivit căreia, prin suflarea lui Dumnezeu, omul a „înviat", devenind nu „un suflet viu" (cum spune versiunea grecească), ci „spirit cuvântător".[2] Între suflarea spiritului, însufleţirea vieţii şi duhul cuvântului e deci totală identitate. A fi viu şi a avea darul vorbirii sunt două efecte *simultane* ale aceleiaşi cauze. La nivel uman, nu

---

„Limbajul stă în firea omului, nu e fabricat de om [...]. Nu dăm niciodată peste om ca fiind separat de limbaj şi nu-l vedem niciodată inventându-l [...]. Ceea ce găsim e, întotdeauna, un om vorbind, un om vorbind altui om, încât limba ne instruieşte asupra definiţiei înseşi a omului"). *Cf.* şi Martin Heidegger, „Hölderlin şi esenţa poeziei", în *Originea operei de artă*, tr. rom. Th. Kleininger şi G. Liiceanu, Univers, Bucureşti, 1982, p. 197: „Limba serveşte pentru comunicare. Ea este un «bun», în sensul că reprezintă o unealtă adecvată acestui scop. Însă esenţa limbii nu se epuizează în faptul de a fi mijloc de comunicare. Prin această determinare nu este surprinsă esenţa ei autentică, ci este invocată doar o consecinţă a esenţei ei. Limba nu este o simplă unealtă pe care omul o posedă pe lângă multe altele: limba este cea care acordă, de fapt, posibilitatea situării în sânul deschiderii fiinţării. Numai acolo unde există limbă există lume..."

2. *Cf.* Gershom Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Cabala*, tr. fr. *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Éd. du Cerf, Paris, 1983, p. 65. *Cf.* şi Marcel Jousse, *La Manducation de la parole* (*L'Anthropologie du geste*, II), Gallimard, Paris, 1975, partea a II-a, cap. 1, pp. 133–211. De acelaşi autor, *Le Parlant, la parole et le souffle* (*L'Anthropologie du geste*, III), Gallimard, Paris, 1978, pp. 202, 216 şi 272 (nota 49).

există Viață fără Cuvânt și Cuvânt fără Viață.[3] Cuvântul nu e doar semnul unui sens: e *viața* unui adevăr. El dispune de o energie autonomă, activă independent de ființa lui filologică, de „semnificația" lui.[4] Fără această energie eficace, lirica lumii – spre a lua un singur exemplu – n-ar fi decât un deșert înghețat, un ținut al strictei informații, al enunțului alb. Merleau-Ponty are dreptate să spună, într-o scriere târzie, că, „într-un anumit sens, limbajul întoarce spatele semnificației" și că le revine fonologilor meritul de a intui această „viață sublingvistică" a lui.[5] Viață – da! Dar de ce „sublingvistică"? *Forța* cuvântului e mai largă decât valoarea lui lingvistică: e paralingvistică și supralingvistică; cuvântul nu e doar semnificativ, ci edificator și fortifiant; el poate comunica incomunicabilul, fapt rareori luat în seamă de cercetările curente, dar trăit de scriitorii dintotdeauna și de pretutindeni ca o evidență plină de misterul ecumenicității sale.

În epopeile homerice, comerțul dintre zei și eroi e, adesea, un *transfer de putere* de la cei dintâi către ceilalți. Iar

---

3. *Cf.* Martin Heidegger, „Das Wort", în *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Tübingen, 1965 (ed. a 3-a). Pornind de la un vers din Stefan George (*So lernt ich traurig den verzicht / Kein ding sei wo das wort gebricht*), Heidegger (*cf.* pp. 237–238) echivalează *das Sagen* cu *das Sein* și *Wort* cu *Ding*, referindu-se la posibilitatea de a le cuprinde pe toate în sfera termenului grecesc *lógos*. *Cf.*, în același volum (pp. 159–216), și studiul „Das Wessen der Sprache" (p. 166: „Limba este casa Ființei" *das Haus des Seins...*). Pentru a sublinia universalitatea acestei echivalențe (Sagen – *Sein*), să amintim și faptul că termenul chinezesc *ming* (= viață, destin) desemnează simultan *numele* (vocal sau grafic) al lucrurilor. „A ști numele, a pronunța cuvântul e a deține ființa sau a crea lucrul" – comentează Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1968, p. 40. *Cf.* și p. 47.

4. *Cf.* G. Scholem, *op. cit.*, pp. 60 și 71.

5. Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p. 161.

acest transfer de putere (*ménos*), de „ardoare" și „curaj" se face frecvent prin îndemnuri verbale sau – ca și în textul biblic – prin „insuflare" și „însufleţire".[6] La cuvântul purtător de *ménos*, de forţă, se referea Socrate când, înaintea morţii, îi amintea prietenului Criton că „reaua folosire a cuvintelor (*to me kalós légein*) nu e doar o greşeală de limbă, ci și un chip de a face rău sufletelor" (cf. *Phaidon*, 115 e). Iar dacă știa asta, dacă puterea magică a limbajului[7] era pentru Platon fapt de experienţă – lucru dovedit și de alegerea dialogului, aşadar a schimbului de cuvinte *rostite* și *auzite*, drept formă privilegiată a căutării filozofice –, cum putem crede că în *Cratylos*, textul platonician care abordează frontal problema limbajului, avem de-a face strict – cum spun nenumăraţi comentatori de prestigiu, de la Wilamowitz încoace – cu *ein lustiges Buch*, o joacă ironică și autoironică, o fantezie fără consistenţă?[8] Opacitatea

6. *Cf.* E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (tr. rom. Catrinel Pleşu, *Dialectica spiritului grec*, Meridiane, Bucureşti, 1983, pp. 27–29 și notele 45–64 de la pp. 41–42; *cf.* și *Grecii și iraţionalul*, Polirom, Iași, 1998 (*n. ed.*).

7. *Cf.*, între altele, coincidenţa dintre „a vorbi" (*légein*) și „a face" (*práttein* sau *poiéin*), enunţată de Platon în *Euthydemos*, 284 c. Vezi și efectul de-a dreptul vrăjitoresc pe care Platon – prin intermediul lui Alcibiade – îl atribuie personalităţii și artei de a cuvânta a lui Socrate, în *Banchetul*, 215 d–e și 216 d. Pentru problema „eficacităţii" cuvântului în Orient, cf. *inter alia* A. Padoux, *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Paris, 1963.

8. *Cf.* Simina Noica, „Lămuriri preliminare la *Cratylos*" în Platon, *Opere*, vol. 3, Ed. Ştiinţifică și Enciclopedică, Bucureşti, 1978, pp. 242–245. Un comentator ca A. E. Taylor (*cf.* Plato. *The Man and His Work*, University Paperbacks, Londra, 9, 1971, p. 88) nu ezită să-l califice pe Socrate – cel din *Cratylos* – drept *infected by an abnormal possession* – inspirată de Euthyphron. Sunt cu atât mai impresionante, în acest sens, tonul solitar, rafinamentul, subtilitatea și

comentatorilor e totuși elocventă: ea spune ceva și despre blocajul filologic de care se resimte, în genere, comentariul speculativ al textelor vechi, dar și despre o anumită „ruptură de nivel" între înțelegerea platoniciană a limbii și gândirea lingvistică de azi. Yvon Brès are dreptate: „Se poate spune că dialogul *Cratylos* e unul dintre textele lui Platon aflate la cea mai mare distanță de problematica modernă."[9] În cele ce urmează, ne propunem o schiță de comentariu care să așeze dialogul cu pricina în propriul său orizont, în spiritul vremii sale și, dacă se poate, în spiritul fără de vreme al Logos-ului însuși.

*

Ni se pare că nu contrariem atmosfera dialogului – ba dimpotrivă – dacă, înainte de a intra în substanța lui propriu-zisă, ne vom aventura într-un sumar joc etimologic în jurul personajelor din cuprinsul lui. E de necrezut, de altfel, ca un dialog „despre dreapta potrivire a numelor" să-i lase pe comentatori atât de indiferenți în privința aceasta. Cum se poate ca un text în a cărui primă pagină

---

noutatea adâncă a interpretării lui Constantin Noica, în răspăr cu majoritatea celorlalți comentatori (*cf.* Platon, *ed. cit.*, pp. 139–235). *Cratylos* e, pentru el, *ein tragisches*, nu *ein lustiges Spiel* (p. 153). Etimologiile invocate sunt sondaje în *posibilul* cuvintelor (al celor o sută patruzeci de cuvinte care „fac viața spirituală a unei limbi" – p. 151), mitologii ale lor și, ca atare, de nejudecat din perspectiva exactității curente. Analizând dialogul alineat cu alineat, Noica valorifică în chip spectaculos textul platonician pe linie filozofică și se arată dispus a vedea în el o „mare lecție despre cuvânt și limbă", o lecție mai durabilă, poate, decât aceea a „tratatelor de lingvistică de astăzi" (p. 155).

9. *Cf.* Yvon Brès, *La Psychologie de Platon*, P.U.F., Paris, 1973, p. 103. (*cf.* și *Psihologia lui Platon*, trad. rom. de Mihaela Alexandra Pop, Humanitas, București, 2000, p. 114 – *n. ed.*)

ni se comunică dreapta potrivire a numelor „Socrate" și „Cratylos" și proasta potrivire a numelui „Hermogenes" (*cf.* 383 a–b) să nu stârnească imediat întrebarea: ce ar putea însemna „Cratylos" și ce ar putea însemna „Socrate"? Cum se poate ca nici un filolog să nu fi mers pe firul acesta, de vreme ce simplul bun-simț, chiar și nedublat de o temeinică înzestrare filologică, îl indică drept elementar? Cum să nu te gândești, chiar ca diletant în filologie, la *krátesis* (de la *kratéo*), la *krátos* și la *kratýs*, toți termeni desemnând „puterea", „tăria", „capacitatea de a domina"? Și Cratylos, și Socrate sunt marcați, onomastic, de acest semantism și marchează, prin el, dialogul întreg. „Socratylisme" spune – mai în glumă, mai în serios – Gérard Genette[10], singurul, din câte știm, care a realizat, ca semnificativă, *homophonia* celor două nume. Dar putem fi și mai îndrăzneți. Platon o îngăduie întotdeauna. Vom găsi, astfel, în orice bun dicționar, substantivul *kras* (genitiv *kratós*) însemnând „cap", „vârf de munte", dar și „limită", „extremitate"[11]. Sau, cu trimitere – științific riscantă, firește – la Socrate, calificativul *sókos* „cel viguros, cel puternic", atribuit de obicei lui Hermes. Numele personajului care dă titlul acestui dialog, ca și numele marelui său interlocutor sunt un indiciu suficient de transparent că ne aflăm dinaintea unei vorbiri în care cuvintele sunt

10. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éd. du Seuil, Paris, 1976, p. 17 (cap. „L'Éponymie du nom").

11. „Cap" și „extremitate" devin, prin extrapolare, „scop". *Cf.* – în *Cratylos*, 420 d – declarația lui Socrate privind „epuizarea" inspirației sale: „...zeul e la capătul lui". În textul grecesc, acest „capăt" se exprimă însă prin *télos*. Și atunci, avem dreptul să preferăm o traducere de tipul „zeul se apropie de țintă", de „scopul" urmărit sau, în alt sens, de propria sa limită. Socratismul întreg nu e, în fond, altceva decât îndrăzneala de a împinge o întrebare dincolo de limita ei (*cf.* – în *Cratylos* – 413 a fine).

tatonate nu atât pe linia semnificației lor curente, cât pe linia *puterii* lor intime, a forței, complex stratificate, pe care ele o conțin, chiar dacă au uitat-o. Nu cu „etimologii" ne întâlnim aici, ci cu încercarea lui Platon de a contempla limba ca pe o *kratophanie*. Limbajul e căutat la *limita* lui și dincolo de ea. Poate că „instituirea numelor – spune Socrate – revine unei puteri mai mari decât aceea a oamenilor" (397 c), iar Cratylos – spre sfârșitul dialogului – pare a-l îngâna: „...o putere mai mare decât cea omenească a rânduit pentru lucruri numele primitive, astfel încât acestea sunt în chip necesar potrivite"* (438 c). Și dacă, la 425 d–e, Socrate scoate din luptă ipoteza divină asupra originii numelor, el o face ca unul care știe că, în această direcție, discuția e de necontinuat. Or, Socrate vrea să discute, să rămână în dialectica cercetării, evitând cu precauție radicalitatea amuțitoare a unui discurs teologal. „Să vorbim numai despre ceea ce putem ști" – pare a fi programul lui constant (*cf.* și *Hippias Maior*, 301 c). Despre „numele primitive" însă, numele-sursă ale celor „derivate" – nu știm nimic (*cf.* 426 a–b). Dar este această neștiință a noastră una oarecare, sau e neștiința tipic platoniciană a uitării? În cazul acesta, întregul dialog ar fi de interpretat nu ca o glumă lăbărțată, nu ca o bufonadă juvenilă a ironiei socratice sau ca o jonglerie abilă de false etimologii, ci ca un traseu (eșuat?) al reamintirii, ca tentativă, mereu reiterată, de a provoca o anamneză. Socrate simte că a uitat ceva. Că limba greacă a uitat ceva. Va încerca, prin urmare, să regăsească o cât de mică urmă din materia acestei uitări, recurgând la toate resursele de „putere" recuperatoare (*cf.* și 425 c fine) pe care le lasă omului

* Trad. rom. de Simina Noica (*n. ed.*).

„vârsta de fier", pomenită ca din întâmplare la 398 a, sub autoritatea lui Hesiod.

Pe ce te poți bizui, în plină uitare, pentru a te angaja într-o asemenea întreprindere? Mai întâi pe *curaj*, în mult mai mare măsură decât pe *acribie*. „...Să nu-mi ceri prea multă acribie, prietene – sună, de aceea, cuvântul lui Socrate (415 a) – să nu-mi iei vlaga din piept și să moi puterea și-avântul din mine." E o parafrază la o formulă homerică despre *ménos*. Iar Hermogenes va recunoaște curând (421 c) că procedura „lingvistică" a prietenului său e plină de curaj.[12] E un mod de a sugera că, pentru a recupera tăria pierdută a cuvântului (*ménos*), e nevoie de tărie interioară și de o anumită cutezanță. „Recuperatorul" ideal e *sókos* și *krataiós* „puternic, robust". E *sokratikós*. Sau, cum vom vedea mai jos, e *krateróphron* „tare de inimă"; „tare de înger" s-ar zice pe românește sau *Euthyphron* „inimă dreaptă". Despre raportul dintre adevăr și „îndrăzneală", Socrate nu vorbea de altfel, în *Cratylos*, întâia oară (*cf.* și *Phaidros*, 247 c). După cum nu întâia și singura oară îl auzim, aici, invocând prudent posibilitatea propriei rătăciri, a căderii în închipuire pură sau în tărâmul vag al visului (*cf.* 439 c, dar și *Republica*, 476 c, 533 b fine; *Legile*, 800 a; *Charmides*, 173 a). Când e vorba de lucruri subtile a recurge la *oneiróttein* e legitim și protector. Legitim, căci, visul ține el însuși de „lumile subtile", și protector, căci, sub aparenta sa autoironie, poți îndrăzni mai mult decât în lumina hipercritică a stării de veghe.[13]

---

12. Vezi și cunoscuta pagină despre curajul lui Socrate din *Banchetul*, 220 d fine–221 c.

13. Pentru categoria visului la Platon, *cf.* Henri Joly, *Le Renversement platonicien. Logos, Episteme, Polis*, Vrin, Paris, 1974, pp. 330–334 („Știm că Platon utilizează argumentul visului pentru a-și feri întreprinderea teoretică de orice compromis cu

Care este însă realitatea întrezărită de Platon „ca prin vis" în dialogul său despre dreapta potrivire a numelor? Ce a uitat limba greacă și ce încearcă să-și reamintească, în numele ei, Socrate? Pentru a răspunde, să mergem „cu îndrăzneală" la text. Socrate atribuie, se știe, „instituirea numelor" unui expert de elită, unui personaj oarecum misterios, căruia îi spune când *nomothétes* (388 e), când *onomatoúrgos* (389 a), când *demiourgós onomáton* (390 e), când *ta onómata póion* (407 b) sau *onomastikós* (424 a). Personajul acesta „se ivește cel mai rar între oameni" (389 a), isprava sa nu e a unui „om de rând" (390 d fine), ci, dimpotrivă, e aureolată mitic, ca aceea a lui Socrate însuși când, inspirat, „rostește oracole" etimologice (396 d, 428 c fine). Pentru a da – în chip autorizat – nume lucrurilor, onomaturgul trebuie să-și aţintească privirea către un „model". El contemplă, așadar, forma ideală (*éidos*) a lucrului ce urmează a fi numit, „lucrul în sine", care e identic cu „numele în sine" al lucrului (389 d fine).[14] În mereu reluatele sale tentative de a dibui „cheia" limbajului, Socrate are aerul de a căuta tocmai coerența intimă dintre numele curent al lucrurilor și numele lor „în sine". Există, așadar, pe de o parte, „nume primitive" (*ta próta onómata*) și, pe de alta, „nume derivate" (*ta hýstera onómata*) (421 d, 422 c, 425 b și 426 a–b). E ca și cum, printr-un proces ireversibil, limbile s-au „histerizat", au căzut în paloarea secundă a copiei *locale*, din ce în ce mai îndepărtată de

realul, prin urmare, pentru a dejuca – în chip delicat – orice acuzație de irealitate, garantând caracterul teoretic al demersului [...] Visul e, pentru grec, enigma prezentă a unui sens încă absent...") *Cf.* și *Banchetul*, 175 e.

14. *Cf.* și Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, I, Gallimard, Paris, 1974, p. 359: „Numele e deci Gestul caracteristic al Denenumitului. E Gestul său esențial. E Esența lui" (*cf.* și p. 52).

modelul *universal*. Probabil că „prin vechimea lor" – admite Socrate (421 d) – numele primitive scapă cercetării noastre. Este oricum limpede că „cel care se pretinde iscusit cu privire la derivate trebuie să poată da seama, în primul rând și cât mai lămurit, de numele primitive sau, dacă nu, să fie convins că despre derivate nu ar putea spune decât fleacuri" (426 a fine–b). Despre numele primitive însă – am mai avut prilejul s-o semnalăm – „nimeni nu știe nimic" (426 a fine). Am putea presupune că ele sunt „potrivite" de zei (425 d–e), dar am înlocui astfel o ignoranță restrânsă printr-una de proporții mai mari. „Pe Zeus, Hermogenes, dacă noi am avea un pic de bună chibzuință, una din cele mai potrivite atitudini ar fi să admitem că nu știm nimic despre zei, nici despre ei anume, nici despre numele ce și le dau și care, fără îndoială, sunt cele adevărate" (400 d fine; *cf.* și 401 a). Nu putem însă trece cu vederea faptul că, înainte să înceapă seria prelungă și labirintică a etimologiilor, Socrate invocă un vers homeric din care rezultă că există — pentru același lucru sau pentru aceeași ființă — „nume date de zei" și „nume date de oameni" (391 d–e, 392 a). Ne amintim, inevitabil, și de un loc din *Phaidros* (252 b), în care se deosebește numele dat aceluiași zeu de muritori (*Éros*) și de nemuritori (*Ptéros*). Să fie atunci numele primitive totuna cu cele date de zei, iar numele derivate opera oamenilor?[15] Și să fie intervalul dintre ele marcat de hotarul

15. Sufismul iranian se referă și el la „numele din cer" – suprasensibil, esoteric – al lucrurilor și al ființelor. *Cf.* Henry Corbin, *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, Paris, 1971, p. 98. A descoperi raportul dintre numele celest, ascuns, al lucrurilor și numele lor manifestat, exoteric, ține de domeniul tradiționalei „științe a Balanței" (mizan), expusă, în secolul al VIII-lea, de Jabir ibn Hayyan (Geber). *Cf.* Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, I, Gallimard, Paris, pp. 184 și urm. Corbin semnalează

despărțitor al Turnului Babel? Fapt e că, în *Cratylos*, Platon pare a se mișca, cu o grație care maschează neliniștea și nesiguranța, în tocmai acest interval. Filozoful se lasă absorbit de o *„diacronie" inversă*: el face, la început, arheologie, vorbește de vechea limbă atică, de vechea ortografie (cea de dinaintea reformei survenite nu mult înainte de scrierea dialogului), de arhaisme și de un posibil „exotism" originar, de sursă „barbară", al limbii grecești (*cf.* 398 b, 410 c, 418 b–e, 421 d, 425 a, 426 c etc.). Până la urmă însă, nu către o limbă „mai veche" decât cea contemporană sieși ține discursul platonician, ci către însăși *vechimea limbii*, către o *paláia phoné*, alcătuită numai din „nume primitive", așadar, numai din nume „date de zei": „limba noastră de azi (*néa phoné*), această frumoasă limbă, a întors cuvintele *déon* (ceea ce se cuvine) și *zemiódes* (păgubitor) până le-a făcut să arate contrarul, ascunzându-le înțelesul, în vreme ce limba veche (*paláia phoné*) arată limpede ce înseamnă atât unul, cât și celălalt" (418 b; *cf.* și 414 d). Să nu ne lăsăm înșelați de calificativul „frumoasă", anexat, ca un ornament ironic, limbii celei noi. În tot dialogul, procedeul cel mai frecvent *de deviere* a numelor primitive e înfrumusețarea (*kallopismós, eustomía, kompsótes, cf.* 402 e, 404 d, 407 b fine, 408 b, 409 c, 412 e, 414 c, 418 b, 426 d).[16] Mutarea accentului de pe

– ca perfect legitimă – opinia lui Paul Kraus, după care între „Balanța" jabiriană și analitica limbajului din *Cratylos* ar exista o stranie simetrie. *Cf.* Paul Kraus, *Jabir ibn Hayyan, contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam* (*Mémoires de l'Institut d'Égypte*, vol. 44–45, Cairo, 1942–1943, apud Corbin. Histoire..., p. 206). Deosebirea dintre numele dat de „nemuritori" și cel dat de „locuitorii pământului" apare – cu privire, de această dată, la Lună – și într-un fragment orfic. *Cf.* K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, Payot, Paris, 1956, p. 156, fr. 91.

16. *Cf.* Henri Joly, *op. cit.*, p. 30, n. 89.

adevărat pe *eufonic* e, în genere, un păcat grav pentru Socrate (*cf.* și *Phaidros* 234 e, sau *Banchetul* 199 a–b), un truc amendabil, ori de câte ori un retor prea iscusit sau un sofist abil îl practică fără scrupule. Într-adevăr, ce sens are o „înfrumusețare" care face să se răstoarne sensul auroral al cuvintelor! Și ce cuvinte! *Déon* și *zemiódes*! Cuvenitul ajunge să nu mai pară „o formă a binelui" (418 e), iar *păgubitorul* își pierde calitatea de „piedică" (419 b), pentru a căpăta o părelnică neutralitate. Platon se arată, prin urmare, înclinat să înregistreze o degenerescență a limbii, o degenerescență survenită prin solemnizare (*tragodéin*) și calofilie sau prin voalarea fatală adusă cu sine de trecerea timpului (414 c). Că e vorba de o degenerescență de tipul *sărăcirii* sau chiar de una, mai spectaculoasă, de tipul *răsturnării* (cum susținea uitatul Karl Abel în lucrarea sa din 1884 despre un *Gegensinn der Urworte*), nu putem astăzi hotărî. Destul să constatăm că, pe drumul lor de la sursă spre utilizarea cotidiană, cuvintele se subțiază, se șubrezesc, tind spre malformație.

Acest proces e de lungă durată, complicat, greu de urmărit în detaliile și etapele sale distincte. Luat în serios, el ar repune însă în discuție o temă pe care lingvistica modernă, halucinată de statica severă a studiului sincronic, a dat-o deoparte: tema monogenezei limbilor și – legată de ea – aceea a clasificării lor genetice.[17] Suficiența cu care cercetătorii mai noi scot din discuție această ipoteză nu se întemeiază decât pe o idiosincrasie inargumentabilă. Ei știu că „nu dispunem de o documentație cât de cât veche – și aceea deficitară – decât pentru o redusă minoritate de limbi"[18] și sunt conștienți de „enorma porțiune

17. *Cf.* E. Benveniste, „La Classification des langues", în *Problèmes..., ed. cit.*, pp. 100–101.

18. *Ibidem*, p. 105.

din istoria lingvistică a umanității care ne va rămâne veșnic inaccesibilă, deși știm că repartiția actuală a limbilor e rezultatul ei"[19]. Cu toate acestea, precaritatea, constitutivă am zice, a cunoașterii lor li se pare îndestulătoare pentru a exclude o teză de bun-simț: teza unui acord primordial al limbilor și a treptatei lor „derive" față de un idiom unic, azi pierdut. În definitiv, dacă nu s-ar fi păstrat latina, am fi putut fi la fel de sceptici asupra unei origini comune a limbilor romanice, pe cât de sceptici au fost savanții mai vechi când, în secolul al XVIII-lea, s-a vorbit de o obârșie comună, indo-europeană, a limbilor sanscrită, greacă și latină.[20] Firește că, între timp, prin studii precum cele ale unui Benjamin Lee Whorf, de pildă, universalitatea modelului indo-european nu se mai poate susține. Dar „modelul" unei limbi originare nu-și pierde, prin aceasta, plauzibilitatea, după cum nu-și pierde plauzibilitatea mitul, imediat consecvent, al degradării și multiplicării istorice a limbilor. Cercetătorul care, dincolo de metode și ideologii la modă, își păstrează buna candoare a unei minți libere nu va înceta să se minuneze – ca George Steiner – dinaintea acelui „mister suprem" al antropologiei care e „anomalia" diversității limbilor.[21] Cum se poate, într-adevăr, ca o rasă atât de omogenă tipologic cum e rasa umană (reductibilă, structural, la circa șase varietăți) să împânzească globul cu cinci până la zece mii de limbi diferite? „Prin comparație – spune Steiner –, clasificarea diferitelor tipuri de stele, planete și asteroizi

19. *Ibidem*.

20. *Cf.* Louis de la Vallée Poussin, *Indo-européens et Indo-iraniens. L'Inde jusque vers 300 av. J.-C.*, Paris, 1936, pp. 1–12.

21. *Cf.* George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, tr. rom. de Valentin Negoiță și Ștefan Avădanei, Univers, București, 1983, cap. II („Limba și gnoza"), pp. 78–79.

se reduce la un număr relativ mic."[22] Ce imaginație a multiplului! Ce delir al irosirii! „Cum putem da o explicație logică faptului că ființele umane de aceeași proveniență etnică, trăind pe același teritoriu, în condiții climatice și ecologice egale, adesea organizate în aceleași tipuri de structură comunală, împărtășind credințe și sisteme de rudenie, vorbesc limbi complet diferite?"[23] Nu avem criterii reale în numele cărora să vorbim de limbi „superioare" și „inferioare", limbi mai bine adaptate – și, ca atare, apte a supraviețui – și limbi nevitale, condamnate la dispariție. Dimpotrivă: „un număr de limbi moarte se află printre splendorile indiscutabile ale inteligenței umane"[24]. Uneori, „reușita" lingvistică, departe de a exprima o egală reușită „existențială", are un aspect compensator. „Cete înfometate de indieni amazonieni pot să risipească asupra condiției lor mai multe timpuri verbale decât a reușit Platon."[25] Limba greacă a făcut carieră metafizică în jurul unui singur mod de a numi „ființa". În limba ewe (vorbită în Togo), există pentru „a fi" cinci sau șase soluții verbale distincte.[26]

Care poate fi – la urma urmelor – sensul pluralismului tumoral cu care ne confruntă spectacolul lingvistic al lumii? Că e vorba de o „anomalie" o dovedește faptul însuși că acest pluralism nu e deloc rentabil: incomprehensibilitatea reciprocă, „babilonia", obstacolele de netrecut pe care un asemenea pluralism le pune în calea

22. *Ibidem*, p. 83.
23. *Ibidem*, p. 84.
24. *Ibidem*.
25. *Ibidem*, p. 85.
26. *Cf.* É. Benveniste, „Catégories de pensée et catégories de langue", în *Problèmes..., ed. cit.*, pp. 71–72.

colaborării umane[27] – denotă că *limbile* sunt germeni de dezbinare, în vreme ce limba e, prin natura ei, un principiu al comuniunii. De aceea – conchide Steiner –, „nu există civilizație care să nu aibă versiunea sa despre Babel, mitologia ei privind împrăștierea inițială a limbilor"[28]. Lingviștii de azi (cu rare excepții – Swadesh și Pei, citați de Steiner înșuși – sau un gânditor de talia lui Walter Benjamin) nu mai știu să se mire dinaintea acestui mit[29] și să-i cerceteze temeiurile. Ei nu mai simt că obiectul cercetării lor e debil, exsanguu, insuficient. O mai simte câte un psihiatru ca Jung, când constată că veacul nostru idolatrizează cuvintele până la slogan, dar pierde sentimentul forței creatoare a Logos-ului. Așa se face – spune Jung – că „Verbul care, la origini, era mesager al unității oamenilor [...] a devenit în epoca noastră sursă de suspiciune și de neîncredere a tuturora față de toți"[30]. Tema apare încă la câte un gânditor marginalizat (tip Julius Evola[31]) sau în textele lui René Guénon, taxat, de obicei,

---

27. G. Steiner, *op. cit.*, p. 85.

28. *Ibidem*, p. 87.

29. *Cf.* și C. Noica, „Interpretare la Cratylos", în Platon, *ed. cit.*, p. 152: „Noi nu mai avem mirare în fața cuvântului..."

30. Carl Gustav Jung, *Gegenwart und Zukunft*, Rascher, Zürich, 1957, tr. fr., Denoël/Gouthier, Paris, 1970, p. 110. *Cf.* și problema limbajului ca suport al „incomprehensibilității omului" la Kafka, în G. Steiner, *op. cit.*, pp. 96–98.

31. *Cf.* Julius Evola, *L'Arc et la massue*, Guy Tredaniel / Pardes, Paris, 1983, cap. V: „L'Affaiblissement des mots". Un anumit tip de „evoluție" a limbii (laicizare și abstractizare) se petrece, uneori, la nivelul ei cel mai intim, cum o pot arăta specialiști de talia unui A. Meillet. Iată un exemplu din lucrarea sa *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, ed. a 7-a, Klincksieck, Paris, 1965, p. 70 (apud H. Joly, *op. cit.*, p. 24, n. 37): „Acolo unde, în indo-europeană, existau două cuvinte diferite – pentru «foc» de pildă, dintre care unul de gen masculin sau feminin (adică «însuflețit»), desemnând

de „specialiștii" contemporani drept nereprezentativ sau exotic.[32] O anumită nostalgie a limbii dacă nu „originare" măcar „universale" persistă totuși în încercările imaginate de Leibniz și duse foarte departe de formalismele logicii matematice, de a obține o *Characteristica universalis*, un algoritm lingvistic unificator. În penumbră, dar mânați de o aspirație asemănătoare, se întrevăd sincretiștii diverselor forme de „esperanto", care au sedus, pe termene scurte, publicul european. Dar o altă Europă, aceea a lui Böhme și Cusanus, a lui Meister Eckhart și Angelus Silesius, a lui Paracelsus și Agrippa de Nettesheim sau a unora dintre romanticii germani, știa să înlocuiască utopia unui algoritm inventat cu speculația asupra unui algoritm deja dat în misterul originilor. Esoterismul iudaic, cel islamic și lingvistica – de curând reconsiderată – a Indiei vechi se înscriu și ele, prin subtile corespondențe, în cercetarea dificilă, dar pasionantă a unei eventuale limbi „paradiziace", o *Ur-sprache* aflată la limita sau dincolo de limita recuperabilului. Obiectul unor astfel de cercetări ar fi nu sincronia *ultimei* trepte a limbajului, ci sincronia – fie și aproximativă – a treptei lui dintâi. Mijloacele la care se recurge nu sunt tocmai „ortodoxe", iar rezultatele obținute nu stau decât cu greu în picioare dinaintea unui tribunal pozitivist. Dar nu e mai puțin „pozitivă" existența obiectivă a acestor cercetări, precum și participarea

---

fenomenul ca pe o ființă vie, ca pe o forță divină, iar altul de gen neutru («neînsuflețit»), desemnând fenomenul cu pricina ca pe un obiect, limba greacă a reținut nu cuvântul de gen «însuflețit» și de aspect religios (ca în sanscrită *agnih* sau în latină *ignis*), ci cuvântul neutru, desemnând lucrul în afara oricărui sens religios: *pyr*; la fel, pentru numele apei: *hýdor*."

32. *Cf.* René Guénon, „Parole perdue et mots substitués", în *Études traditionnelles*, iulie–decembrie 1948.

lui Platon (prin *Cratylos*) la riscanta lor cursă. „Limbajul nostru – sună încă o frază memorabilă din George Steiner – se interpune între percepere și adevăr ca un geam prăfuit sau o oglindă deformată. Limba paradisului era ca o oglindă perfectă: lumina unei înțelegeri totale străbătea prin ea. Astfel, Babelul a reprezentat o a doua cădere a omului, în unele privințe la fel de tristă ca și prima. Adam fusese izgonit din grădină: oamenii erau acum alungați din singura familie a omului."[33] Cu numele sale „derivate", Platon se simte și el izgonit din teritoriul „numelor primitive". Și pare hotărât să contrabalanseze drama izgonirii și a pierderii cu dialectica aventuroasă a regăsirii, a reîntoarcerii spre un *locus amoenus* al limbajului, același *locus amoenus* căutat – cu o regală brutalitate – și de Frederic cel Mare al Prusiei.

*

Dacă citim *Cratylos* ca pe un text care gravitează discret, camuflat aproape, în jurul unei teme sibilinice cum e tema „limbii originare", nesfârșitele dispute în jurul etimologiilor cratyliene devin secundare. Nu poți decât zâmbi văzându-i pe filologi cum se cheltuiesc pentru a stabili procentul de „corectitudine" al etimologiilor. Vreo șaizeci din circa o sută patruzeci erau valabile pe vremea lui Lutoslawski (1897), douăzeci mai pot fi încă „acceptate" astăzi (E. Coseriu).[34] Dar face Platon cu adevărat *etimologii*? Caută el rădăcini „istorice" ale cuvintelor, acceptând să alunece în „etimologie populară"? Caută *etymón*-uri străine pentru cutare termen grecesc? Nimic

33. G. Steiner, *op. cit.*, pp. 88–89.
34. *Cf.* Platon, *ed. cit.*, nota 41, pp. 342–343.

din ceea ce se cheamă astăzi „etimologie" nu i se potrivește în fond. Procedurile sale sunt mult mai departe de noi decât o credem și mai apropiate de surse aflate – ele însele – la mare depărtare de noi. Vom invoca, în acest sens, tratatul de „etimologie" vedică *Nirukta*, atribuit lui Yaska (secolul al V-lea a.Chr., mai legat – cronologic și spiritual – de ambianța platoniciană decât poate fi *Cursul*... lui Saussure[35]), sau tehnicile de exegeză ale Thorei, în esoterismul iudaic: *Notarikon* (știința literelor inițiale sau finale ale cuvintelor) și, mai cu seamă, *Temura* (știința permutațiilor și a combinațiilor de litere), ambele constituind, împreună cu *Ghematria* (știința valorii numerice a literelor) o complexă teorie hermeneutică.[36] În lumea

35. Chiar contribuții de o neîndoielnică ingeniozitate și acurațețe, cum sunt cele ale lui Em. Vasiliu („From de Saussure to Cratylus and backwards", în *Revue roumaine de linguistique*, vol. 31, nr. 6/1986, pp. 491–502) sau M. Leroy („Étymologie et linguistique chez Platon", în *Acad. Royale de Belgique. Bull. de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, vol. 54 [1969], pp. 121–152), riscă să rateze problema reală a dialogului, raportându-se la el cu un prea acut simț al actualității: e ca și cum autorii vechi n-ar deveni interesanți pentru noi decât în măsura în care sunt confirmați sau infirmați de un autor modern. A vorbi despre „saussurianismul" lui *Cratylos* și de „socratylismul" lui Saussure poate fi interesant, dar numai în limitele unui frumos joc mental. E drept, procedeul a devenit curent și în alte domenii: în istoria de artă, de pildă, unde însă gratuitatea lui e mai limpede: ne referim, de exemplu, la adevărata modă care constă în a căuta peste tot un „impresionism" *avant la lettre*: impresionism la pictorii frescelor pompeiene, impresionism în pictura cretană, impresionism la Tizian, la Jan van Goyen etc. Din această „mișcare retrogradă a adevărului" rezultă, uneori, observații insolite, dar și probe de neaderență și opacitate la specificitatea – nu neapărat repetabilă – a unui fenomen istoric dat.

36. *Cf.* Léo Schaya, *L'Homme et l'Absolu selon la Kabbale*, Buchet / Chastel, Paris, 1958, p. 19, n. 1.

islamică, există, de asemenea, în succesiunea faimoasei „Balanțe a literelor" atribuită lui Jabir ibn Hayyan (Geber), o disciplină autonomă numită „etimologie superioară" (*ishtiqaq akbar*) și definită ca „teorie reunind într-o singură semnificație toate permutațiile posibile ale unei rădăcini unice". Teoria aceasta e opera lui Ibn Jinni, din jurul anului 1000, un filolog cu egală competență în teologie și filozofie. În arabă, există, de altfel, un echivalent al „numelui primitiv" platonician: *asl*, cuvântul-arhetip, *Urwort*.[37] Platon pare să știe (*cf.* 414 c, 421 d) că, îndepărtându-se de numele primitive, de cuvintele-arhetip, cuvintele comune și-au adumbrit structura originară. Și că, „de vreme ce au fost întoarse în toate chipurile" (*diá gár to pantaché stréphesthai ta onómata*), va trebui, pentru a regăsi obârșiile, să răsturnăm răsturnarea însăși, să întoarcem îndărăt, „în toate chipurile", ființa cuvintelor, până ne vom reaminti chipul primei lor apariții. Mai curând ceva de acest fel face Platon în *Cratylos*. Nu etimologii, fie și naive, cum crede L. H. Gray[38], sunt „jocurile lingvistice" ale dialogului, ci „mituri"[39] ale cuvintelor, sau etimomitologii, după expresia lui M. Buccellato[40], soluții de *ars combinatoria*, de *temura*, destinate a curăți „numele derivate" de balastul propriei lor derivări. Se caută „cuvintele de sub cuvinte"[41], „zeul ascuns" în fiecare din ele. Dacă nu de-

37. *Cf.* H. Corbin, *Histoire...*, pp. 206–207.

38. *Cf.* L. H. Gray, *Foundations of Language*, New York, 1939, p. 423.

39. C. Noica, *op. cit.*, p. 154.

40. *Cf.* M. Buccellato, „Ambientazzione culturale e civile della tematica del Cratylo platonico", în „Linguaggio e società alle origini del pensiero filosofico greco", *Riv. crit. stor. Filos.*, 16, 1961, pp. 259–277, *apud* Josef Derbolav, *Platons Sprachphilosophie in Kratylos und in den späteren Schriften*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972, p. 242.

spre o asemenea temerară întreprindere ar fi vorba, o întreprindere care echivalează cu deconspirarea unei taine oraculare și, eventual, cu pângărirea ei, de ce ar vorbi Socrate, încă în prima parte a dialogului, despre necesitatea unor ulterioare rugăciuni purificatoare? (396 e fine). Lui Socrate, gândurile sale tatonante cu privire la numele primitive i se par *hybristiká* „prea cutezătoare" (426 b). E de la sine înțeles, atunci, că e dispus, la sfârșitul jocului, să se smerească. Orice discuție despre dreapta potrivire a numelor duce în zonele unui *numinosum* inviolabil. De aceea, e riscant să avansezi pe cont propriu, neasistat de un *numinosum* al propriei tale conștiințe. Resimte Socrate, în *Cratylos*, ceva de ordinul acesta? De regulă, el se referă – pentru a se acoperi – la acel *dáimon* lăuntric, expresie a sinelui său cel mai adânc, învecinat, prin adâncimea sa, cu însuși Zeul. Dar în *Cratylos* daimonul propriu nu e invocat niciunde. E invocat, mai curând, daimonul altora și, până la urmă, un soi de daimon obiectiv, daimonul – poate – al intangibilei limbi aurorale. Ca în *Menon* (100 b), unde virtutea – scăpând efortului de cunoaștere filozofică – e lăsată în seama „harului divin", în *Cratylos* misterul limbii e lăsat în competența altora și, în ultimă instanță, în libera voie a „inspirației". „Oricum, Socrate – spune Hermogenes –, îmi pari să fii cu adevărat întocmai acelor

41. *Cf.* H. Joly, *op. cit.*, pp. 31 și, mai ales, 28: etimologiile platoniciene ar fi „un omagiu indirect adus vechilor teologii, care practicau etimologia pentru a revela *zeul ascuns* în natura cuvântului. Dar ceea ce complică descifrarea etimologică e faptul îmbătrânirii cuvintelor: ele s-au transformat din motive de comoditate sau eleganță. Va trebui deci ca, prin anumite procedee de transformare, să se revină la *forma arhaică* a cuvântului, pentru a i se găsi sensul vechi și ascuns".

inspirați care se pornesc așa, dintr-odată, să rostească solemn oracole" (396 d, *cf.* și 428 c fine). Și, într-adevăr, în acest dialog, Socrate recunoaște mereu că vorbește în numele altora mai mult decât în numele său. „De fapt, eu însumi, Cratylos, nu aș putea susține până la capăt nimic din cele ce am spus" (428 a). Sunt invocați fie antecesori notorii: Homer (391 d), Heraclit (402 a–b, 413 c), Anaxagoras (413 c), fie Euthyphron (de șase ori: 396 d, 399 a, 400 a, 407 d, 409 d, 428 c), fie o instanță generică („din auzite" – *cf.* 413 d).[42] În alte locuri, se vorbește de „cei vechi", de „muze" sau de o putere zeiască a cărei iradiere apare dacă nu ca fulgurantă, în orice caz ca pasageră (420 d, e). Se întâmplă, e drept, și ca Socrate să nu-și indice sursele. Comentatorii știu însă, în asemenea împrejurări, să le găsească singuri. La 399 c se simte pitagoricianul Alcmeon[43], la 400 c paralelismul, orfic după unii, dintre *sóma* și *séma*, la 401 c–d etimonul pitagoreic *essía* pentru Hestia. V. Goldschmidt merge până la a afirma că etimologiile lui Platon nu sunt decât expunerea unor teorii filozofice străine propriilor sale teorii.[44] Dar, iarăși, *Cratylos* nu e singurul dialog în care Socrate se pune sub protecția

42. Ne vedem constrânși să semnalăm aici o anumită distorsiune a comentariului lui Constantin Noica. După părerea lui (cf. *op. cit.*, p. 208), Hermogenes ar pretinde – la 413 d – că, la un moment dat, etimologiile lui Socrate „sună ca o lecție învățată pe dinafară" și că Socrate se grăbește să-și asigure interlocutorul cum că „de-acum înainte" va evita să mai lase o asemenea impresie. În realitate, din replica lui Socrate rezultă exact contrariul: Hermogenes se va amăgi dacă va crede că etimologiile următoare se vor naște *„altfel* decât din auzite" (*ouk akekoós*). *Cf.* și 415 d fine, unde Socrate insistă asupra faptului că nu născocește (*pláttein*) nimic.

43. *Cf.* Platon, *ed. cit.*, p. 350, nota 85.

44. *Cf.* V. Goldschmidt, *Essai sur le „Cratyle"*, Paris, 1940, pp. 91 și 140.

unei „voci" mai adânci decât el. „Iau de bun tot ce ne învață tradiția" – spusese el în *Phaidros* (230 a). Și tot în *Phaidros* îl auzim declarându-se ba „răpit de nimfe" (*nympholéptos*, 238 d), ba guvernat de un „pathos zeiesc" (238 c), ba stăpânit de modelul unor „înțelepți din vechime" (235 b, 274 c) sau de capacitatea sufletului propriu de a „vedea cu duhul" (242 c) și de a-și aduce aminte de o existență pre-terestră (250 a). În sfârșit, tot în *Phaidros* se află și un pasaj parcă anume făcut să confirme acel „din auzite" practicat de „etimologul" socratylic: „Cine știe pe la ce izvoare mi-am plecat urechea, umplându-mă asemeni unui vas" (235 c–d). Să observăm, în treacăt, că, vorbind despre discursul său ca despre unul a cărui substanță e „auzită" sau moștenită prin „tradiție", Socrate vorbește despre știința dătătorului de nume, a onomaturgului, ca despre o știință obținută prin „privire" directă, prin contemplarea nemijlocită a „modelelor" (*Cratylos*, 389 a–b, d). E aceeași diferență pe care tradiția indiană o simte între treapta *shruti* a cunoașterii (revelație directă) și treapta *smrti* (amintire, tradiție). Există, de altfel, în brahmanismul clasic un personaj întru totul analog onomaturgului platonician: *apta* „cel aflat în contact" direct cu realitățile suprasensibile, „văzătorul" (*rsi*), intermediarul perfect între diferitele niveluri ale Ființei.[45] Dar să rămânem, deocamdată, în Grecia și să ne întoarcem la *Cratylos*, pentru a face un scurt excurs asupra „ironiei" socratice. Căci la ea recurg neîncetat comentatorii moderni, pentru a „scuza" greșelile filologice ale lui Platon: după ei, în *Cratylos*, Socrate se joacă, dansează batjocoritor printre

45. Cf. *Nyayabhaşya*, I, 1, 7, *apud* Madeleine Biardeau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, 1964, pp. 120–121 și 446–447.

cuvinte, invitându-ne singur să nu-l luăm prea în serios. Despre superficialitatea unei asemenea interpretări s-a pronunțat, cu argumente masive, Constantin Noica. Comentariul său arată pe larg în ce măsură, în acest dialog, e vorba nu de un delir improb, ci de probitatea însăși, doar că de o altă probitate decât aceea, imposibilă în contextul dat, a științelor exacte.[46] De altfel – spune Noica –, „admițând că totul ar fi o glumă, trebuia ea să fie reluată chiar de o sută patruzeci de ori?"[47] Adăugăm, la rândul nostru, că, mizând abuziv pe ironia și autoironia socratice, supralicitând aspectul lor relativizant și zglobiu (prezent, poate, doar în *Euthydemos* și în *Hippias Maior*), riscăm a avea cea mai falsă reprezentare cu putință despre Socrate: riscăm să luăm drept sâmbure coaja lui și să nu mai pricepem nimic din gândurile „împătimitului de discursuri" (*philólogos*) care este (*Phaidros*, 236 e). Asupra acestui pericol ar trebui să fim preveniți fie și numai dacă am citi cu atenție discursul lui Alcibiade din *Banchetul*. Alcibiade știa că e ceva de silen în firea lui Socrate (216 d), că el seamănă cu satirul Marsyas (215 b). Dar știa și că înăuntrul silenilor sculptați de artiștii greci se găsesc „mici statui de zei" (215 b). „Ironizând și jucându-se cu toți oamenii, așa-și trăiește el viața întreagă – spune, despre Socrate, Alcibiade (216 e). Dar când urmărește un gând serios, dacă cineva îl deschide înăuntru, e de neînchipuit să vezi ce statui sunt acolo!" Atât de mult ține Alcibiade la *această* imagine a iubitului său învățător, încât o reia – în forță – și la 221 d–e și 222 a: „...cuvântările lui sunt asemenea silenilor care se întredeschid. Când vrea cineva să le

46. C. Noica, *op. cit.*, p. 194.
47. *Ibidem*, p. 140.

asculte, i se pare, la început, că-s lucruri cu totul de râs. Vorbele și frazele lui sunt, pe dinafară, ca pielea unui satir obraznic [...], încât omul fără experiența modului său de vorbire sau cel lipsit de inteligență găsește vrednice de râs asemenea gânduri și vorbe. Dar să le deschidă cineva și să caute a pătrunde sensul lor mai adânc! Va găsi, întâi, că pe dinăuntru sunt singurele pline de noimă; va recunoaște, în al doilea rând, că, fiind cu adevărat divine, conțin în ele nenumărate întruchipări ale desăvârșirii, că se referă la o sumedenie de subiecte, cu deosebire la tot ce se cuvine să aibă în vedere unul care țintește împlinirea sa ca om." Când Alcibiade vorbește astfel, el este – o aflăm la 212 d–e – în plin „entuziasm" bahic. Să nu știe oare trezia comentatorilor moderni despre Socrate nici atâta cât știa despre el un Alcibiade băut? Să nu fi realizat nimeni că acest portret din *Banchetul* seamănă cu acela al lui Pan, același Pan („cel cu îndoită fire") cu care Socrate însuși, în *Cratylos* (408 c–d), identifică ființa globală a limbii? Ca și limba, Socrate stă cu o jumătate a sa împlântat în asprimea hirsută a gloatei, în dionisiacul cel mai pestriț cu putință. Dar, ca și limba, el locuiește cu cealaltă jumătate a sa împreună cu zeii. Interpretarea curentă a discursului „socratylic" pare a nu înregistra decât un Socrate înjumătățit, bufon, care n-are nimic de spus. Pe ce se întemeiază o asemenea interpretare?

S-ar zice că pe acea sextuplă pomenire a lui Euthyphron, ca „inspirator" al etimologiilor. Euthyphron – o știm din dialogul platonician cu același nume – e un caraghios fanatic, gata să-și dea tatăl în judecată pentru uciderea, involuntară, a unui sclav. A te pune mereu – cum o face Socrate în *Cratylos* – sub patronajul lui e totuna cu a consimți că divaghezi, că stai sub semnul unui fals

profet, al unei caricaturi. Lucrurile nu sunt însă atât de simple. Firește, identitatea „prospaltianului Euthyphron", cu care Socrate se întâlnise „încă din zori" (396 d) în ziua dezbaterii relatate în *Cratylos*, nu pare a mai putea fi pusă la îndoială[48]: e vorba de unul și același personaj care apăruse și în celălalt dialog, cel despre pietate. Contemporan cu bătrânețea lui Socrate, ar fi putut fi, e drept, și un alt Euthyphron, cel despre care Diogenes Laertios ne spune că era tatăl lui Heracleides Ponticul.[49] Dar e o presupunere vagă, greu (sau imposibil) de adâncit și al cărei beneficiu hermeneutic e cvasinul. Să ne oprim deci la celălalt Euthyphron, de care, de altfel, pomenește Diogenes Laertios însuși în capitolul său despre Socrate.[50] Era Euthyphron acesta un personaj chiar atât de ridicol? Dialogul care-i poartă numele îl dezavantajează, desigur; câți însă dintre interlocutorii lui Socrate ies, în vreuna dintre lucrările lui Platon, avantajați? Euthyphron are, măcar, înțelepciunea resemnării: el știe că „profețiile" lui stârnesc mai curând batjocura și se simte solidar cu Socrate în această nemeritată ursită de „om luat în râs" (cf. *Euthyphron*, 3 c). Pe de altă parte, demersul său juridic, deși excesiv, nu e lipsit de o anumită notă sublimă: în definitiv, el își înfrânge sentimentele filiale de dragul unui principiu pe care-l socotește mai prețios. Iată, în această privință, cum vede lucrurile un comentator modern, preocupat în special de psihologia implicată în dialogurile platoniciene: „Con-

48. Cu toate acestea, lui A. E. Taylor (*op. cit.*, p. 77, n. 1) identificarea celor doi Euthyphron nu i se pare neapărat acceptabilă.

49. *Cf.* Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, trad. rom. de C. I. Balmuș, Ed. Academiei, București, 1963, V, 86 (p. 288).

50. *Ibidem*, II, 29 (p. 164).

flictul pe care-l pune în scenă *Euthyphron* e, într-un sens, un conflict care opune – ca în *Antigona* – marile legi religioase nescrise unor prescripții mai formale. Voind să urmeze, în literă, o lege religioasă pe care o cunoaște foarte bine, Euthyphron ajunge să încalce legile religioase cele mai înalte. El este comic, dar probabil mai mult pentru noi decât pentru Platon. Căci dacă noi invocăm cu atâta ușurință spiritul împotriva literei și marile legi nescrise împotriva prescripțiilor rituale e pentru că nici litera, nici conținutul religiei grecești nu au – în ochii noștri – valoare. Dacă însă Platon era încă legat de această religie (și nu avem motive să ne îndoim de asta), drama zugrăvită în *Euthyphron* putea fi, în ochii săi, tragică. Greșeala despre care se discută nu e una morală, ci una de ordinul pângăririi (*míasma*, *Euthyphron*, 4 c). Or, dinaintea pângăririi, a jertfelor, a tabuului, ce putere mai au rațiunea și idealul?"[51] Văzut astfel, Euthyphron devine o apariție mai gravă decât cred mai toți interpreții.[52] Iar a-l alege ca „inspirator" nu mai e neapărat simplă bufonadă. Îndreptățirea acestei teze nu stă, în fond, doar într-o strictă conjectură de ordin psihologic. Într-un dialog despre „dreapta potrivire a numelor", avem libertatea să presupunem că Euthyphron a fost ales ca „inspirator" nu numai pentru că era o etichetă plauzibilă pentru „tragicul" joc al limbajului, nu numai pentru că a existat ca persoană istorică în ambianța lui Socrate, ci și pentru că *numele lui însemna ceva*. *Euthýs*, în grecește, însemna „drept, direct",

51. *Cf.* Yvon Brès, *op. cit.*, p. 116 (trad. rom. cit., pp. 128–129).

52. În comentariul său, C. Noica (*op. cit.*, p. 183) rezolvă problema Euthyphron, stabilind – și de astă dată împotriva majorității – că invocarea acestui personaj „lamentabil" nu e totuși pură deriziune. Căci „el, închipuitul tâlcuitor de semne și falsul predicator moral al cetății, este cel care trezise lui Socrate problema pietății".

iar *phren* „inimă, suflet", prin extensie „spirit, gândire". „Euthyphron" există, ca adjectiv grecesc, cu sensul de „inimă dreaptă" (implicând francheţe, natură binevoitoare, rectitudine). Se putea găsi un nume mai „drept" pentru inspiratorul unui dialog despre „dreapta potrivire a numelor" decât „inima dreaptă" la care trimite, pentru grec, numele lui Euthyphron? Căci – aşa cum am arătat deja – de un discurs „inimos" e vorba în scrierea aceasta, iar nu despre unul al „acribiei": un discurs în care se pronunţă „puterea şi avântul" lăuntric, iar nu o ştiinţă bine cumpănită. Şi dacă preferăm – ca mulţi alţii – pentru *orthótes* traducerea lui Robin (*rectitude*) aceleia a lui Méridier (*justesse*), vom înţelege şi mai bine că de „rectitudinea" inimii, de Euthyphron are nevoie Socrate în acest dialog, în mult mai mare măsură decât de corectitudinea intelectului. Numele cel drept (*orthón*), cel adevărat, cel dintru început, pe care îl caută pentru toate lucrurile Socrate, ţine mai curând de competenţa dreptei simţiri a lui Euthyphron decât de aceea a unui oricât de riguros grămătic. Şi mai e ceva: pentru Socrate şi pentru Platon, numele Euthyphron putea avea un nimb care nu mai e, pentru noi, actual: ştim de la Diogenes Laertios că unul dintre strămoşii lui Pitagora purta numele acesta.[53] Şi era firesc ca drumul spre obârşiile voalate ale limbajului să se încrucişeze, pentru Platon, cu universul pitagoreic. Nu e locul aci să intrăm în amănuntul ultim al relaţiei dintre pitagoreism şi platonism (cu complicaţia, ulterioară, a neopitagoreismului şi neoplatonismului). Dar vom aminti, în sprijinul ipotezei noastre, un studiu din 1941 al lui Boyancé, după care „inspiratorul" Euthyphron nu e decât un mijlocitor pitagoreic, un reprezentant întârziat al enig-

53. *Cf.* Diogenes Laertios, *op. cit.*, VIII, 1 (p. 395).

maticului învățător din Samos.[54] Derbolav recunoaște, la rândul său, că în figura nomothetului se regăsește motivul pitagoreic – consemnat de Proclus – al sufletului dătător de nume.[55] Tot Derbolav citează două texte ale lui J. Lohmann, care tratează partea etimologică din *Cratylos* ca pe o *imago mundi*, marcată net de „știința" pitagoreică.[56] Avem, prin urmare, suficiente motive să vedem în „Euthyphron" mai mult indicația unei *atitudini* și, eventual, a unei *tradiții* recunoscute ca „inspiratoare" decât portretul unui „patron" instaurat în batjocură, pentru a guverna vidul unei neserioase jonglerii etimologice.

*

Punctul de vedere conturat, până acum, de-a lungul comentariului de față se poate rezuma astfel: în *Cratylos*, avem de-a face cu un efort recuperativ, al cărui obiect e intuiția ocultată a „limbii originare": nu suntem confruntați deci cu o cercetare de tip semantic și etimologic decât în măsura în care semantica și etimologia evocă *forța* uitată a Cuvântului, o forță de natură nu doar să *exprime* lumea, ci *să o creeze*. Limba originară e *kratophanie*, după cum „numele" originar (*ónoma*) e ființă (*on*), înainte

54. *Cf.* P. Boyancé, „La Doctrine d'Euthyphron dans le «Cratyle»", în *Rev. ét. grec.*, 54 (1941), pp. 141–175, *apud* J. Derbolav, *op. cit.*, p. 240.

55. J. Derbolav, *op. cit.*, pp. 37–38.

56. *Cf.* J. Lohmann, „Besprechung des Buches von J. Derbolav: Der Dialog Kratylos im Rahmen der platonischen Sprach- und Erkenntnisphilosophie", Saarbrücken, 1953, în *Gnomon*, 3 (1954), pp. 449–553 și *idem*, „Über den paradigmatischen Charakter der griechischen Kultur", în *Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken, Festschrift für H.-G. Gadamer*, Tübingen, 1960, 179, 184 f, ambele citate de J. Derbolav, *op. cit.*, p. 277.

de a fi „sens" (*nóema*) (*cf.* – în chiar textul dialogului – 412 a fine).[57] Platon își reamintește, așadar, în chip difuz de stratul primordial al limbii, din care, prin derivări succesive, prin răsturnări, amnezii și substituiri simplificatoare, a rezultat limba curentă: ca atare, limba aceasta „derivată" nu mai poate fi luată ca temei al cunoașterii: în condițiile unei vorbiri „profane", ale unei vorbiri pe jumătate falsificate (după modelul lui Pan, cel pe jumătate țap – 408 c), „nu de la nume trebuie să pornim, ci se cuvine să începem a învăța și a cerceta cu mult mai degrabă de la lucruri ele însele" (439 b fine, *cf.* și 436 a). E aceeași concluzie la care urma să ajungă, câteva veacuri mai târziu, Fericitul Augustin în *De magistro* (XI, 36, 37, XIII, 41, 42, XIV, 46).[58] Despre limbile derivate, creștinismul însuși nu va mai putea susține că sunt de origine divină.[59] Limba primordială însă, străină de orice imperfecțiune omenească, poate trece drept „revelată".[60] Dar

---

57. Pentru relația *on–nóema–ónoma*, *cf.* și M. Buccellato, „Il Cratilo e l'interesse dottrinale della questione onomatologica", în *La retorica sofistica negli scritti di Platone*, Roma/Milano, 1953, pp. 137–158, *apud* J. Derbolav, *op. cit.*, p. 241.

58. *Cf.* Saint Augustin, *Dialogues philosophiques*, Desclée de Brouwer, Paris, 1955, pp. 449–503. O traducere românească a tratatului *De magistro*, sub semnătura lui Mihai Rădulescu și Constantin Noica, a apărut în *Izvoare de filosofie* (Culegere de studii și texte), București, 1942, și la Humanitas, în 1994 (ediție bilingvă, text latin–român).

59. *Cf.* J. Daniélou, „Eunome l'Arien et l'exégèse néo-platonicienne du «Cratyle»", în *Rev. ét. grec.*, 69 (1956), pp. 412–492, *apud* Derbolav, *op.cit.*, p. 247. Daniélou vede în *Cratylos* punctul de bifurcare dintre teoria neoplatoniciană (a unor Eunomios și Proclus) despre originea divină a limbii și aceea a lui Grigorie de Nyssa despre originea ei omenească.

60. După C. Cucuel („L'Origine du langage dans le *Cratyle* de Platon", în *Annal. de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, nr. 4, 1890,

ne spune Platon, în *Cratylos*, ceva cât de cât palpabil despre o asemenea limbă? În orice caz, el încearcă. Şi o face ca un om în criză ce este, ca un spirit nimerit între două lumi: cea veche, către care îl ademeneşte „misoneismul" său înnăscut, şi cea nouă, în care îi e hărăzit să trăiască. De aici, amestecul de „limbaj votiv" şi formalism logic caracteristic – după părerea lui H. Joly – tonului său filozofic. De aici, aplecarea sa permanentă spre „deturul arhaic" combinată cu o ironică şi autoironică prudenţă.[61] Platon mai are încă întrebări pentru care lumea lui nu mai are răspunsuri. Soluţia – în cazul său – va fi o constantă privire nostalgică spre „cei din vechime", spre Pitagora de pildă, pe care caută să-l concilieze cu spiritul socratic. Aşa îl vedea, iată, un platonician din secolul al II-lea p. Chr., Numenius din Apameea, socotit de K.S. Guthrie adevăratul „părinte al neoplatonismului", fidel – fără fisură – maestrului său, spre deosebire de eclecticii din categoria lui Ammonius Saccas: „...prin natura sa reală, Platon era un pitagoreic [...] El părea mai accesibil decât Pitagora, dar mai venerabil decât Socrate, căci, aşezat la mijloc, îmblânzea – până la filantropie – asprimea celui dintâi şi

---

pp. 299–332, *apud* J. Derbolav, op. cit., p. 246), noutatea tezei platoniciene despre limbaj stă tocmai în respingerea obârşiei sale divine, date fiind imperfecţiunile lui constitutive şi caracterul lui schimbător. Dar aceasta nu e decât teza lui Platon despre „numele derivate". Să amintim, în legătură cu problema „originii limbii", şi contribuţia lui P. R. Hofstätter („Vom Leben des Wortes. Das Problem an Platons Dialog *Kratylos* dargestellt", în *Erkennt. u. Besinn.*, 11, Wien, 1949, *apud* Derbolav, *op. cit.*, pp. 267–268), care discută textul platonician din unghiul psihofiziologiei limbajului. Dacă nu de „limba originară" e vorba în *Cratylos*, e vorba, în orice caz, de structura ei „abisală" (*Tiefenstruktur*).

61. *Cf.* H. Joly, *op. cit.*, p. 17 şi cap. I („Étymologies et néologismes"), mai ales pp. 20, 22.

înălța spre demnitate și glorie spiritul batjocoritor și glumeț al celuilalt..."[62]

De acum înainte, textul propriu-zis al lui *Cratylos* ne va ajuta mai puțin. Intrăm – cu Platon împreună – într-un tărâm de aluzii și subînțelesuri, de tatonări riscante, asociații ipotetice și surse incerte sau greu accesibile pe cale directă. Intrăm în uitarea lui Platon, care e, încă, și propria noastră uitare. Și ni se va îngădui să fim carenți și discontinui într-un domeniu în care Platon însuși cultivă aproximația și se expune ridicolului (426 b). Ce indicații putem, așadar, să recunoaștem, în *Cratylos*, cu privire la „numele primitive" ale unei eventuale „limbi originare"?

La 423 e fine și la 424 a, b, „datătorul de nume", nomothetul, e definit drept cineva în stare să imite natura fiecărui lucru (*ousía*), prin litere și silabe. De la cuvânt se trece, prin urmare, la subunități ale cuvântului, la „elemente" (*stoichéia*) indivizibile, dincolo de care nu se mai poate continua investigația. „...Dacă am obține cumva ceea ce nu mai e compus din diferite nume, atunci am spune pe drept că am ajuns la un «element» și că nu trebuie să ne mai raportăm la alte nume" (422 b). Cu „elementele" limbii, întâlnim universalul, originarul, transidiomaticul ei (*cf.* și 422 a). Căci dacă fiecare cuvânt al unei limbi îi aparține în exclusivitate, literele din care el e compus sunt comune mai multora. Așadar, la nivelul literelor, al „particulelor elementare" din care se alcătuiesc

62. *Cf.* Kenneth Sylvan Guthrie (*Numenius of Apameea. The Father of Neo-Platonism. Works, Biography, Message, Sources, and Influence*, The Platonist Press, New York, p. 66, *cf.* și pp. 2, 8, 10 etc.). Pentru doctrina (de alură pitagoreică) a numerelor în Academia platoniciană, *cf.* și A. E. Taylor, „Platon in the Academy. Forms and Numbers" (*op. cit.*, cap. XIX, pp. 503–516).

„numele" trebuie să ajungem, pentru a intui materialul cu care lucrează nomothetul, ca fondator al limbii originare. La acest nivel se oprește Socrate când se decide – la 426 b – să spună ce gândește cu privire la numele primitive. De la 426 c până la 427 d, e vorba, pe două pagini compacte, despre „virtutea" (*dýnamis*) principalelor litere, astfel manipulabilă încât să determine „virtutea numerelor" care le conțin. Din mai multe pasaje ale dialogului (394 b, 412 e, 427 b fine etc.) rezultă, în orice caz, că pentru Socrate literele au o încărcătură energetică specifică, aptă a contamina cuvintele care le integrează[63] și, prin aceasta, structura însăși a unei limbi. Dar nu numai putere individuală, „virtute" au literele, ci și *nume proprii* (*cf.* 393 d fine–e). Pentru vorbitorul limbilor moderne, situația aceasta și-a pierdut întru totul relieful și semnificația. Literele alfabetului sunt, pentru noi, „algebrozate" (ar spune Marcel Jousse), uscate printr-un abuz al abstracțiunii, impersonale. Pronunția fiecărei litere în limbile de azi e o strictă emisie fonică, ca acel *spelling* pedant al englezilor, prin care literele nu sunt propriu-zis numite, ci doar *semnalate*, indicate printr-un mecanic gest laringo-bucal. În greacă însă, ca și în ebraică și în arabă, a recita alfabetul e a inventaria o suită de *personaje*, a mobiliza

63. Pe o energie specifică – independentă de sens – a literei și silabei se întemeiază practicile incantatorii curente în Orientul Mijlociu și Îndepărtat: e vorba de formulele numite în limbajul sufismului *dhikr* (= rememorare, invocare rituală) și de corespondentul lor tantric – *mantra*. *Cf.*, pentru *dhikr* (între altele), Titus Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*, pp. 88–89, iar pentru *Mantra-Shāstra*, Arthur Avalon (Sir John Woodroffe), *La Puissance du serpent. Introduction au tantrisme*, Dervy-Livres, Paris, 1974, cap. IV (pp. 87–105) și idem, *The Garland of Letters* (*Varnamala*). *Studies in the Mantra-Shāstra*, London, 1922.

un colocviu de *făpturi* distincte, adevărate duhuri ale limbii, cu o onomastică și o caracterologie proprii. „B" nu e – de pildă – un simplu semn grafic sau vocal; e o ființă numită *beta* în grecește, *beth* în ebraică, *ba* în arabă etc. Uneori, numele literei are și un sens traductibil. În arabă, spre exemplu, litera *nûn* (cf. *infra* nota) înseamnă „pește". În plus, literele limbilor vechi au și *valori numerice* inconfundabile: așa se face că, în grecește, ca și în ebraică și arabă, ca și în latină, numărătoarea recurge tot la semnele alfabetului. Se conturează, încet-încet, un adevărat cosmos al literelor, care devin nu doar „elementele" componente ale limbii, dar – cum vom vedea – elementele componente ale lumii. Toate acestea Socrate le știe așa cum le știa, probabil, Pitagora. În *Phaidros* (274 c fine–d), și numerele, și literele, și geometria, și astronomia sunt „descoperiri" atribuite zeului Theut, căruia îi e închinată „pasărea sfântă" numită de egipteni Ibis. Se vorbește chiar de o „știință a literelor" (274 e) și despre scriere ca despre un mod de a planta desfătătoare „grădini ale literelor" (276 c fine–d) inferioare însă, ca efect, rostirii directe, plină de sămânță, de putere și fericire (276 e–277 a). Ajunși aici, simțim că Socrate dă – prin doctrina literelor din *Cratylos* – măsura întreagă a amplasamentului său. El gravitează mereu în jurul unei zone acute a înțelepciunii primordiale, dar cu o timiditate care îl situează, față de ea, în postura ecoului surdinat și simplificator. Pe scurt, el a păstrat o bună *orientare*, dar pare a nu mai avea aplombul atingerii țintei; sau a nu mai fi dispus să înainteze pe un drum care își pierduse deja, în lumea sa, credibilitatea. În *Cratylos* ne întâlnim, de aceea, cu fragmente doctrinare, mai mult decât cu un ansamblu doctrinar rotund. Rămâne fiecărui cititor să aproximeze, după puterile sale, întregul. Căci ar fi multe de spus despre știința literelor

și a numerelor și despre acea pasăre care străjuiește simbolic la constituirea ei. Pentru aceasta va trebui să părăsim însă litera platonismului, recurgând la surse care nu-i contrazic, credem, spiritul.

Există o amănunțită „știință a literelor" (*jafr*) în esoterismul islamic. „Inițiată" de Ja'far Sâdiq în secolul al VIII-lea p. Chr. (dar racordabilă, desigur, unei tradiții fără dată), ea era rezumată astfel cinci secole mai târziu: „Află că tainele lui Dumnezeu și obiectele cunoașterii Sale, realitățile subtile, ca și cele dense, cele de sus și cele de jos sunt de două feluri: numere și litere. Secretele literelor stau în numere, și epifaniile numerelor stau în litere. Numerele sunt realitățile superioare, aparținând entităților spirituale. Literele aparțin cercului realităților materiale și devenirii."[64] Ja'far nu făcea, probabil, decât să planeze în acel spațiu simbolic pe care anumite școli gnostice, speculația cabalistică și felurite fracțiuni neopitagoreice îl aveau în comun. Oricum, tema științei literelor (căreia i se spune și *ilmul-kurûf*) are o eminență aparte în lumea islamică, culminând cu imaginea grandioasă a Cărții cosmice, scrisă, după Ibn Arabi, de „pana divină" (*El-Qualamul-ilâhi*) cu ajutorul „literelor transcendente".[65] Cunoașterea literelor transcendente (echivalabile numerelor pitagoreice) conferă cunoscătorului puteri divinatorii și terapeutice, precum și o amplă informație cosmogonică, cu aplicații în astrologie și alchimie.[66]

---

64. *Cf.* Henry Corbin, *Histoire...*, p. 205.

65. *Cf.* René Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Gallimard, Paris, 1962, cap. VI („La Science des lettres"), pp. 71–72.

66. *Ibidem*, pp. 72–73. *Cf.*, în *Cratylos*, analogia „nume–leacuri" (*phármaka*) – 394 a. Vezi și efectele vindecătoare atribuite numelor de sfinți catolici, în Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896, pp. 118–122.

„Numere transcendente" sunt și *sefiroții* Kabbalei, „aspecte-cheie" ale divinității, constituind principiul manifestării universale. Din lumea sefiroților derivă literele alfabetului, iar din literele alfabetului e alcătuit corpul însuși al Absolutului, ca și al reflexului său microcosmic: omul.[67] India veche – de orientare shivaită – socotea și ea că întregul „material al limbajului" e rezumat într-o formulă alcătuită din literele alfabetului Devanagari, interpretate, deopotrivă, ca elemente ale lumii și ale gândirii. Formula aceasta, numită *Maheshvara Sutra*, e presupusă a fi izvorât din Damaru, micul tambur al lui Shiva, al cărui ritm însoțește dansul – creator de „lume în mișcare" – al zeului.[68]

Ajunși în India, întâlnim o „teorie a numerelor" extrem de complexă, de natură să pună problema limbii originare în termeni care ies din sfera temporalității. Căci nu de o limbă străveche, unitară cândva și risipită apoi, e vorba aici, ci de o sursă nepieritoare a limbii, activă neîncetat îndărătul oricărei vorbiri articulate și recuperabilă oricând de cei dispuși a-și mobiliza, pentru aceasta, toate capacitățile și calificările pe care le dețin. Vorbirea articulată, cu sunetele ei obișnuite, audibile ca atare, e treapta cea mai de jos a limbii: *Vaikhari*. Ea procede din „facultatea interioară de a numi" (*Madhyama*) care, la rândul ei, derivă din *Pashyanti*, prima treaptă de manifestare (neparticularizată) a Cuvântului universal. În sfârșit, cauza ultimă,

---

67. *Cf.* Léo Schaya, *op. cit.*, pp. 23–40. De asemenea, Gershom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zur Grundbegriffen der Cabala*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, pp. 32–35 și 41–42. Idem, *Les Origines de la Kabbale*, Aubier-Montaigne, Paris, 1966, pp. 35 și urm. și pp. 296–298.

68. *Cf.* Alain Daniélou, *La Fantaisie des dieux et l'aventure humaine. Nature et Destin du Monde dans la Tradition Shivaïte*, Éd. du Rocher, Monaco, 1985, pp. 207–217.

nemanifestată, imobilă, nediferențiată a limbajului e *Para*, expresie a Cuvântului creator, a sunetului-principiu (*Shabdabrahman*)[69], treaptă supremă a lumii. Avem, așadar, de-a face cu o coborâre în trepte a Nemanifestatului spre Manifestare, în deplină analogie cu însăși creația lumii. Limbii comune – *Vaikhari* – îi corespund obiectele grobe (*artha*) pe care ea le desemnează. Iar „limbilor subtile" le corespund „obiecte subtile". „Raportul Ființă–Univers empiric e analog cu raportul dintre cuvântul interior și principial și cuvântul concret" – spune Bhartrhari în secolul al V-lea.[70] Sau: „Tot astfel cum lumina care rezidă în lumânare e cauză (*karana*) a altor lumini, tot astfel cuvântul care rezidă în intelect (*sphota*) e cauză – *karana* – a diverselor cuvinte audibile (*shruti*)."[71] Există deci cuvântul propriu-zis, pe de o parte, și „inima cuvântului" (*sphota*), pe de alta, așa cum există floarea ca expresie „explozivă" a bobocului.[72] Pentru a deveni limbaj, cuvântul trebuie să se desfășoare coborând, să se întrupeze în materia cea mai densă (*Et Verbum caro factum est...*), să-și îngroape lumina în acea „noapte a predestinării"[73] de care se vorbește undeva în Coran (XCVII). Iar această jertfă descendentă a Cuvântului este însăși povestea facerii lumii. „Ordinea" cosmică e rezultatul direct al „ordinului" divin (în ebraică și arabă, a vorbi și a porunci, a ordona, a conduce și a pune în ordine sunt sensuri simultane ale

69. *Cf.* Arthur Avalon, *La Puissance...*, pp. 92–93.

70. *Apud* M. Biardeau, *op. cit.*, p. 439.

71. Bhartrhari, *Vakyapadiya*, I, 46, *apud* M. Biardeau, *op. cit.*, p. 364. *Cf.* și Sergiu Al-George, *Limbă și gândire în cultura indiană*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, pp. 177–183.

72. *Cf.* Helmuth von Glasenapp, *Die Philosophie der Inder*, Alfred Kroner Verlag, Stuttgart, 1974, p. 365.

73. *Cf.* Titus Burckhardt, *op. cit.*, p. 59.

aceluiași verb).[74] Cuvântul primordial e totuna cu Lumina primordială și cu izvorul Vieții. Materializarea Cuvântului și multiplicarea lui postbabilonică e simetria descompunerii luminii în spectrul divers al culorilor, mergând până la antilumina negrului.[75] Or, Platon se înscrie în limitele *acestei* intuiții când în *Cratylos*, la 389 d fine–e, vorbește despre „numele în sine" ca fiind forma pe care onomaturgul o „imprimă" în materiale diferite, pentru uzul diferitelor popoare. „Numele derivate" sunt „culorile" luminii constante a „numelor prime". Mai exact, „numele prime" nu stau undeva, la obârșiile paradiziace ale timpului, ci dincolo de timp, pe cerul mereu actual al Ideilor platoniciene.[76] Ceea ce înseamnă că temeiurile lor sunt extralingvistice, cum extralingvistice sunt temeiurile lingvisticii lui Panini și ale Indiei vechi în genere, pentru care nici gramatica nu era altceva decât o disciplină anexă (*anga*) a ritualului vedic.[77] Pe acest fundal, anti-

74. *Cf.* G. Scholem, *Der Name Gottes...*, trad. cit., p. 82. De asemenea, René Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, Éd. Traditionnelles, Paris, 1970, p. 290, nota 1 și p. 295.

75. *Cf.* R. Guénon, „Verbum, Lux et Vita", în *Aperçus..., ed. cit.*, pp. 294–298; se insistă asupra corespondenței dintre En-Nûr (= lumină) și *Er-Rûh* (= spirit) ca variantă islamică a paralelei ioanice dintre „Lumină" și „Cuvânt". *Cf.* și G. Scholem, *Der Name Gottes...*, p. 73: manifestarea divină înțeleasă ca propagare a luminii e totuna, în plan simbolic, cu teza creației ca „descompunere a numelui divin", ca „enunț" divin.

76. Pentru analogia posibilă între lumea ideilor platoniciene și lumea „numelor divine" a kabbaliștilor, *cf.* G. Scholem, *op. cit.*, p. 88, n. 62.

77. *Cf.* Sergiu Al-George, „The extra-linguistic origin of Panini's syntactic categories and their linguistic accuracy", în *Journal of the Oriental Institute*, vol. 18, nr. 1–2, septembrie–decembrie, 1968, pp. 1–7.

nomia *phýsei/thései* (motivat–nemotivat), care pare, pentru mulți, nucleul dialogului platonician „despre dreapta potrivire a numelor" capătă o soluție simplă și cu atât mai plauzibilă. Cu cât urcăm mai abrupt spre „numele primitive", spre principiile subtile, nemanifestate ale limbajului, „motivația" denumirii sporește, chiar dacă *nouă* ea ne devine tot mai greu accesibilă. Pe măsură ce coborâm spre „numele derivate", sporesc, dimpotrivă, convenția, arbitrarul, nemotivarea. Cu cât ești, așadar, mai sus plasat, cu atât cheile vorbirii îți sunt mai la îndemână, cu atât ești mai aproape de „limba originară". Și ce simbol e mai adecvat acestui fericit amplasament decât acela al păsării care planează unificator între cer și pământ, cum ezită Pan între firea înaltă a omului și firea cea joasă a țapului? De aceea, potrivit mitului din *Phaidros*, o pasăre – pasărea Ibis – trebuia să îl asiste pe Theut la descoperirea literelor și a numerelor. Știința literelor și a numelor primitive e, deci, legată de competența, eliberată de balast pământesc, a zborului. Limbajul e zborul gândului creator asupra oglindirii sale create: duh plutind peste ape sau coborând, sub chipul columbei, asupra celui dispus să-l primească. Cuvintele stau asupra lumii ca un popor de păsări care își mișcă ritmic, fără odihnă, aripile. Și nu puține sunt legendele și miturile de pretutindeni care echivalează cunoașterea limbii originare cu deprinderea misterioasei „limbi a păsărilor". Despre nordicul Siegfried știm că, de îndată ce a ucis dragonul, a început s-o priceapă. Versetul al 16-lea al celei de a XXVII-a *surate* din Coran sună astfel: „Salomon fu moștenitorul lui David și spuse: o, oamenilor, înțeleg limba păsărilor (*ullimna mantiquat-tayri*) și sunt copleșit de toate darurile. E semnul strălucitor al harului." Francisc din Assisi și, mai aproape de noi, Serafim de Sarov, înțelegeau de asemenea această „limbă"

care, unind într-o tradițională coerență simbolică păsările cu sufletele destrupate și cu ierarhiile cerești, e totuna cu „limba îngerilor". A o înțelege e a te situa în *centrul* absolut al Verbului, din a cărui perspectivă toate punctele de pe circumferință, toate „limbile derivate" devin spontan inteligibile.[78] Ca și zborul, limba păsărilor, limba originară, e „ritmată".[79] În limbaj ritmat sunt scrise – și mai ales recitate – toate marile texte revelate. Prin intermediul limbii păsărilor, inițiatul are acces la ceea ce esote-

78. *Cf.* René Guénon, „La Langue des Oiseaux", în *Symboles...*, cap. VII, pp. 75–79.

79. *Cf.* Marcel Jousse, *La Manducation de la Parole* (*L'Anthropologie du geste* II), Paris, 1975, p. 50: „...limbajul ritmat nu e sinonim cu poezia". *Cf.*, de același autor, „Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs", în *Archives de Philosophie*, vol. 2, caietul IV, Beauchesne, Paris, 1924. Un important studiu de semantică asupra *rythmós*-ului grecesc oferă E. Benveniste în „La Notion de «rythme» dans son expression linguistique" (*Problèmes...*, pp. 328–335): la Leucip, Democrit și Aristotel, *rythmós* (în ioniană *rysmós*) e aproape sinonim cu *schéma* (= formă). Leucip, de pildă, deosebește literele între ele prin „ordine" (*táxis*: AN față de NA), „poziție" (*thésis*: I ocupă, în alfabet, altă poziție decât H) și prin „formă" (*rythmós* sau *schéma*: A și N au în comun configurația Λ, dar cuprind, fiecare, un al treilea element linear (o bară: –), pe care A îl încorporează: Λ + – = A, iar N și-l juxtapune: Λ + I = N). În Herodot, de asemenea, „forma literelor" e numită *rythmós ton grammáton*. Între „știința literelor" și „știința ritmului" e o coincidență adâncă, pe care Platon însuși o confirmă, în *Philebos*, 17 d, de pildă, prin asocierea lui *rythmós* cu *métron* (deci cu o lege numerică). Forma literelor este, în alfabetele tradiționale, pregnant semnificativă: ea se adaugă, ca un element caracteristic, „forței" și „numelui" lor. *Cf.*, spre ilustrare, René Guénon, „Les mystères de la lettre Nun", în *Symboles...*, cap. XXIII, pp. 172–176. Pentru o spectaculoasă documentare iconografică, cf. Abdelkebir Khatibi și Mohammed Sijelmassi, *The Splendour of Islamic Calligraphy*, Thames and Hudson, London, 1976.

rismul islamic numește *loghah sūryaniyah*, „limba syriacă", „adamică", cea a unei hiperboreene iluminări solare. (*Sūrya* e și numele sanscrit al Soarelui.)[80] Tradiția hindusă distinge de asemenea între o limbă a revelației, ancorată în absolut, și formele ei corupte (*apabhramsha*), deformate, aflate într-un raport la fel de lax cu realul ca și cu suprarealitatea.[81] Să amintim – în aceeași ordine de documente – și un pasaj din Origen, care atribuie îngerilor apariția limbilor naționale. Mesageri zburători, păsări ale Zeului, ei au luat asupră-le sarcina de a rupe continuitatea dintre limba adamică, de dinaintea Babelului, și limbile derivate ale acelora care, după Babel, „au întors spatele Răsăritului".[82] Dar mai au toate acestea vreo legătură cu Platon? Îndrăznim să spunem că da, de vreme ce în *Phaidros*, pe lângă pasărea Ibis, e amintită și „arta de a interpreta zborul păsărilor" (*oionistiké* – *cf.* 244 c fine–d), definită – prin descompunere, în stil cratylian – ca procedeu de a procura opiniei (*oiesis*) oamenilor „inteligență" (*nous*) și „cunoaștere" (*historia*). E același lucru cu tehnica romană a auspiciilor (de la *aves spicere*: a observa păsările, a face preziceri prin contemplarea zborului și cântecului lor). Și suntem înclinați să riscăm chiar o ipoteză dintre cele pe care Platon însuși le-ar fi numit *hybristiká kái ghéloia* („prea cutezătoare și ridicole"): se vorbește mereu, în *Cratylos* (409 d–e, 416 a, 425 e) despre eventuale împrumuturi lingvistice făcute de greci „de la barbari". Știm ce însemna, pentru grec, cuvântul *bárbaros*. Cu aspectul

80. *Cf.* R. Guénon, *Symboles...*, p. 69.

81. *Cf.* M. Biardeau, *op. cit.*, p. 357.

82. *Cf.* Origen, „Contra lui Celsus", V, 30, în *Scrieri alese*, partea a IV-a, București, 1984, p. 340. *Cf.* și Jean Daniélou, *Les Anges et leur mission d'après les Pères de l'Église*, Éd. de Chevetogne, Paris, 1953, pp. 28 și 155–169.

său onomatopeic, obținut prin reduplicarea unei silabe, el pare a evoca mormăiala, bâiguiala, inarticularea gângavului. Dar există o accepțiune a acestui cuvânt – ilustrată de A. E. Taylor printr-o referință la Eschyl – care trimite mai curând la ciripitul rândunelelor.[83] Chantraine amintește „păsările" lui Aristofan pentru a portretiza limba „barbară" ca pe o „limbă stranie [...] pe care nimeni nu o înțelege".[84] Limba aceasta neînțeleasă de nimeni, uitată, a cărei vechime (*cf.* 425 e fine–426 a) o face să sune a „păsărească", nu e cumva – pentru Platon însuși – un rudiment al limbii originare? Nu e exoticul barbarității un atavism al „exoticului" celest simbolizat de limba păsărilor? Nesiguranța inevitabilă, bâlbâiala răspunsului nu ne pot împiedica să ne punem totuși întrebarea. Întrebarea este și ea o paradigmă a „numelui derivat", a vorbirii târzii care înlocuiește vorbirea începuturilor. Numele primitive – date de zei – au vigoarea afirmativă a răspunsurilor. Numele derivate – lotul oamenilor – nu mai pot fi decât pură interogativitate...

*

În afara antinomiei *phýsei/thései*, Cratylos pune în discuție, se știe, și eventualitatea unui dublu chip al limbajului: *heraclitan* – în măsura în care ceea ce el numește e mișcarea latentă a lumii – și *eleat*, în măsura în care mișcarea cu pricina e „fixată", devenind astfel, prin numire, obiect al cunoașterii. Majoritatea etimologiilor sună heraclitan. Dar în final (*cf.* 439 d fine și urm.), Platon sugerează, ca de obicei, că ceea ce „se mișcă" fără încetare

83. *Cf.* A. E. Taylor, *op. cit.*, p. 87, nota 1.

84. *Cf.* P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1968, vol. 1, pp. 164–165.

nu poate fi cunoscut și că deci spiritul are nevoie – ca spirit cunoscător – de identitate cu sine, ca și de „consecvența" lucrului de cunoscut cu el însuși. Faptul că Socrate pornește de la mișcare și confuzie, pentru a obține fie o lămurire cât de cât stabilă, fie o aporie – nu va mira pe nici un cititor al dialogurilor: e un procedeu întâlnit frecvent: într-un pasaj din *Euthyphron*, de pildă (11 b fine și urm.), aflăm că Socrate, ca „urmaș" al lui Dedal, pune toate lucrurile – ale sale, ca și ale altora – în mișcare, spre disperarea interlocutorului, dornic să le vadă stând locului, „așezate" în rutina lor. În *Cratylos*, metoda socratică e aceeași: cuvintele derivate sunt definite mai întâi sub specia instabilității (cuprinse ca de o „bolnăvicioasă fluxiune" – 440 d), iar apoi sub aceea a „stazei" (437 a–c fine). S-ar zice că avem de-a face cu Palamedes Eleatul, cel pomenit de Socrate în *Phaidros* (261 d) ca unul prin a cărui retorică „aceleași lucruri le apăreau ascultătorilor asemănătoare și neasemănătoare deopotrivă, când unice și când multiple, când nemișcătoare, când mișcându-se".

Privit global, limbajul apare, într-adevăr, în *Cratylos*, ca o „imagine"[85] în care mobilitatea și imobilitatea se întrepătrund, ca o țesătură somptuoasă sub a cărei materie densă se simte vioiciunea dinamică a suveicii. Și atunci, *exemplul țesătorului* de la începutul dialogului (387 e–388 c) ne apare, dintr-odată, într-o lumină neașteptată. El nu e un exemplu „între altele", ci, parcă, unul ales anume, pe temeiul subînțeles că arta țesutului nu e „un simplu meșteșug"[86], ci substanța unui vast câmp simbolic. Vorbirea e țesere, încrucișare de verbe (*rhémata*) și nume

85. „Numele" apare definit ca „imagine" în mai multe locuri din *Cratylos*. *Cf.*, de pildă, 431 c–d. *Cf.* și sinonimia *grámma* – *zográfema*, de la 430 e.

86. *Cf.* C. Noica, *op. cit.*, p. 169.

(*onómata*), de termeni ai mișcării și termeni ai fixării, așa cum se sugerează la 425 a și 431 b. Limbajul ca *symploké* (textură, înnodare, încrucișare) apăruse și în *Sofistul*, la 259 e și la 262 c, unde aflăm că orice discurs e nu simplă suită (*synécheia*) de cuvinte, ci înlănțuire, întrepătrundere de verbe și nume. De aceea, în problema limbii, a „limbii vechi" mai cu seamă, femeile sunt socotite ca deținătoare privilegiate ale priceperii (*Cratylos*, 418 c)[87]: țesutul e un meșteșug feminin prin excelență; e practicat de femei și e patronat de o zeitate feminină, Atena (cf. *Banchetul*, 197 b), al cărei nume e „analizat" etimologic în *Cratylos* (407 b) fie ca Theonóe (gândire a celor divine), fie ca Ethonóe (inteligență cu privire la datini). Împreună cu Diotima din *Banchetul* (specialistă în tematica Eros-ului), cu Aspasia din *Menexenos*, „profesoara de retorică" a lui Socrate (*cf.*, în *Cratylos*, la 398 d–e, corespondența dintre *éros* și retorică), Atena, ca protectoare a țesăturii limbii, închipuie, în inima platonismului, un insolit nucleu de ginecocrație spirituală. Echivocul lui Eros (născut din Poros și Penia) se reia în echivocul alcătuirii lui Pan. Femeile par a ști – prin simpatie – ceva despre lumile intermediare, despre spațiul incert cuprins între abisuri și sublimități, despre substratul artizanal al enormei pânze universale. Căci limbajul e țesătură (vezi continuitatea lingvistică dintre „text" și „textură", scrt. *sūtra* (= fir), lat. *sutura* (= cusă-

87. Făcută de Platon, și în genere de un grec, afirmația aceasta are o greutate cu atât mai mare cu cât se detașează pe un tenace fond misogin (cf. chiar în *Cratylos*, 392 c–d). *Cf.* Pierre Vidal-Naquet, *Vânătorul negru. Forme de gândire și forme de societate în lumea greacă*, tr. rom. Zoe Petre, Ed. Eminescu, București, 1985, p. 315: „cetatea greacă e un «club masculin»".

tură), arab. *sūrat* (= înșiruire, capitol coranic)[88], tot astfel cum țesătură e lumea întreagă. Ca țesătură, limbajul e, așadar, în același timp, *imitație* a lumii (cf. *Cratylos*, 434 b) și model al ei. În calitatea sa de imitație, de „imagine" a lumii, cuvântul ține de sfera comunicabilului: el circulă, ca o monedă, de la om la om sau de la om la lucruri (*Cratylos*, 387 c fine). Dar în calitatea sa de model, de *sursă* a lumii, cuvântul începe să circule pe verticală, în sus și în jos, de la om la zei, de la „derivă" spre „primordialitate", de la denominabil la de-ne-numit. Așa se explică, după Marcel Jousse, „Inefabilul, Impronunțabilul *adevăratului* Nume (subl. în text) și utilizarea, tot mai răspândită, a unor nenumărate nume de substituție"[89]. Înțeles astfel, cuvântul e o răscruce, un *nod* apărut la întretăierea dintre „urzeala" lumii și „bătătura" ei; iar limbajul, în întregul lui, e o întâlnire între verticalitate (mută) și orizontalitate (locvace), între un principiu masculin și unul feminin, între alunecarea zborului și fixitatea privirii. A fi în lume e a fi prins în plasa limbajului. A părăsi lumea e a rupe plasa aceasta, a te dezlega din păienjenișul ei, a cunoaște obștescul dez-nodământ.[90]

---

88. Pentru toate acestea, cf., *inter alia*, René Guénon, *Le Symbolisme de la croix*, Véga, Paris, 1983, cap. XIV („Le symbolisme du tissage").

89. *Cf.* M. Jousse, *L'Anthropologie du geste*, I..., p. 359. *Cf.*, în același loc, formula „sanctificării Numelui" din *Pater*. Vezi și „impronunțabilul" tetragramei iudaice (YHVH).

90. *Cf.* René Guénon, „Liens et nœuds", în *Symboles...*, cap. LXVII, pp. 400–403. De asemenea, Mircea Eliade, „Le «Dieu lieur» et le symbolisme des noeuds", în *Revue de l'Histoire des Religions*, iulie–decembrie 1948, pp. 5–36. *Cf.* și simbolismul cabalistic al „Perdelei" cosmice (*Pargod*), în Léo Schaya, *op. cit.*, pp. 76–77.

Când, în *Cratylos*, Platon ne sfătuiește să pornim de la *lucruri*, și nu de la *cuvinte* pentru a ne înscrie în orizontul cunoașterii, el nu vrea să spună că între lume și limbaj ar exista vreo disimetrie de principiu, vreo soluție de continuitate. El știe însă că limbajul e – prin derivare – mai șubrezit ontologic decât lumea. De aceea, pentru a regăsi „numele primitive", e mai înțelept să pornim de la „literele" întruchipate în natură decât de la literele defuncte din abecedare. Efectul Verbului creator a ajuns să fie mai bine conservat în țesătura realului decât în țesătura limbii. E, prin urmare, firesc să ne întoarcem privirile spre cea dintâi, ca spre o „stofă" mai apropiată de „stofa" originară: „...preoții de la templul lui Zeus din Dodona – povestește Socrate în *Phaidros* (275 b fine) – spuneau că primele rostiri divinatorii au venit de la un stejar. Pentru oamenii de pe atunci, care nu erau înțelepți precum voi, tinerii de astăzi, era de ajuns, dată fiind simplitatea lor, să asculte ce spunea stejarul sau o piatră..." Acesta e nostalgicul Platon, întors recuperativ spre predecesori uitați. Tot în *Phaidros* vorbește și celălalt Platon, cel al crizei, al pierderii de contact cu obârșiile: „...câmpul și copacii nu vor să-mi fie dascăli" – se spune la 230 d. Finalul din *Cratylos* pare totuși să lase deschisă posibilitatea unei reintegrări în „textul" universal, în marea frază a lumii: „pornește-o spre câmpie" (*eis agrón*) – îl îndeamnă Socrate pe Cratylos. Dialogul acesta „despre dreapta potrivire a numelor" se încheie foarte potrivit cu această trimitere în natură. Unde mai poți spera să auzi „limba păsărilor", dacă nu sub cerul de deasupra unei câmpii imense, prin iarba căreia căutătorul avansează lent, ca o țintă perfectă a Zeilor?

IDIOMURI SIMBOLICE

PROBA VISELOR

Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică

A fost nevoie de forța imperativă a unei nașteri sub constelația Leului, de ambianța bine cumpănită a Elveției și de o viață de familie ostentativ burgheză, pentru ca preocupările lui Jung să fie, pentru ceilalți, tolerabile. El însuși își căuta, de altfel, în lumea din jur, asemenea repere ferme, de teamă să nu ajungă, ca Nietzsche, „o frunză mânată în voie de briza spiritului"[1]. Curajul lui Jung mergea, în definitiv, din punctul de vedere al simțului comun, până la sminteală: el își luase ca obiect de studiu tot ce pare mai inactual și mai inevident: materia vaporoasă și secretă a viselor, psihismul nemărturisit al unei umanități care s-a dezvățat să-și mai adulmece umbra. Astăzi încă se mai aud glasuri ale stuporii: acela al lui H. H. Balmer de pildă, după care, într-o carte cum este autobiografia lui Jung (*Amintiri, vise, gânduri*), „totul e de neînțeles"[2]. Firește, începutul – pentru lumea modernă – îl făcuse Freud. El riscase, poate – în imediat – mai mult. În idee însă, riscurile lui Jung sunt mai grave: infinit mai articulat

---

1. C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, editat de Aniela Jaffé, Walter-Verlag, 1982, p. 193. (*Cf.* și *Amintiri, vise, reflecții* consemnate și editate de Aniela Jaffé, trad. rom. de Daniela Ștefănescu, Humanitas, București, 1996, 2008 – *n. ed.*)

2. H. H. Balmer, *Die Archetypentheorie von C. G. Jung. Eine Kritik*, Springer, Berlin, 1972, p. 110.

și mai nuanțat decât predecesorul său, el nu propune mediilor academice doar o nouă terapeutică, oricât de insolită, ci o nouă imagine a lumii, de natură să arunce în aer toate comodităţile celei vechi. Psihanaliza lui Freud rămâne, în fond, un capitol de *patologie medicală*[3], chiar dacă Freud însuși și, mai ales, o serie de discipoli caută să infereze uneori către o antropologie. Jung are, de la bun început, un cu totul alt amplasament: el aspiră la o *teorie a normalităţii*: nu se ocupă de „cazuri", ci de legi. Și știe că tocmai prin *această* orientare a sa se desparte de colegul său vienez: „Eu vreau, dimpotrivă, să înţeleg omul din perspectiva sănătăţii sale, ba chiar să-l eliberez pe cel bolnav de acea psihologie pe care o întruchipează fiecare pagină a operei lui Freud."[4]

O asemenea divergenţă de atitudine duce, inevitabil, la divergenţă doctrinară și metodologică. Pentru Freud, visul e o manifestare esenţială (și neglijată) a vieţii sufleteşti, un simptom (nevrotic[5]), rezultând din nevoia de satisfacere (halucinatorie) a unei dorinţe refulate. Fie că vorbeşte despre „preconştient" sau despre „inconştient"[6], Freud se complace sistematic în limitele unei „sub-lumi",

---

3. *Cf.* Sigmund Freud, „Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique" în *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1927, p. 305: „Primul obiectiv al psihanalizei a constat în obţinerea unei explicaţii a nevrozelor [...]. Psihanaliza n-a avut niciodată pretenţia să dea o teorie completă a vieţii psihice a omului în general..."

4. *Cf.* „Der Gegensatz Freud und Jung", în C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Walter-Verlag, 1973, p. 59 (textul e din 1929).

5. *Cf.* Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris, 1966, p. 69.

6. Cf., *inter alia*, Sigmund Freud, „Le Moi et le Soi", cap. I, în *Essais de psychanalyse*, pp. 177–183.

adică ale unei lumi anexe, periferice, *reziduale*. Visul e un tertip, o manevră ipocrită, decisă la nivel subliminal, pentru a proteja habitudinile, prezumțiile și prejudecățile conștiente. Altfel se prezintă lucrurile la Jung: el nu vede, în vis, decât „autoreprezentarea, spontană și simbolică" a unui conținut inconștient dat.[7] Cu alte cuvinte, Jung nu ia visul drept o soluție de camuflaj, drept o formulă care exprimă mai curând pentru a *nu* exprima, pentru a ascunde; el socotește că visul spune exact ceea ce spune, că limbajul lui e *direct*, chiar dacă greu accesibil. Visul e, în genere, indescifrabil, nu întrucât e viclean, ci întrucât utilizează o limbă pe care nu o cunoaștem. Prin urmare, a interpreta un vis nu înseamnă „a de-construi" o intrigă subterană, ci a te familiariza cu un vocabular uitat. „N-am putut da niciodată dreptate lui Freud – spune Jung – cum că visul ar fi o «fațadă» îndărătul căreia se ascunde sensul: un sens care e dinainte știut, dar de care conștiința e – ca să zicem așa – în mod malițios ferită. Pentru mine, visele sunt *natură* (*s. m.* – A. P.), lipsită de orice intenție de înșelăciune: ele spun cum pot mai bine ceea ce au de spus, la fel cum plantele care cresc sau animalele care își caută hrana o fac cum pot mai bine."[8] Sau, în alt loc: „Visele [...] sunt fenomene naturale, care nu sunt nimic altceva decât ceea ce reprezintă. Ele nu amăgesc, nu mint, nu răstălmăcesc și nu disimulează, ci doar comunică în mod naiv ceea ce au de comunicat."[9] Pentru conștiință, mesajul

---

7. C. G. Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Genève, 1946, p. 254.

8. *Erinnerungen...*, p. 165. *Cf.*, în același sens, *Psychologie und Religion*, Walter-Verlag, 1982, p. 37 (text din 1939). Se citează *Talmudul*, după care visul (ca *Naturprodukt*) e propria sa semnificație.

9. *Cf.* C. G. Jung, *Analytische Psychologie und Erziehung*, 1926, în *Gesammelte Werke*, vol. 17, 1972, p. 121.

oniric nu e, în acest caz – cum era la Freud —, ceva comprehensibil, dar trecut furtiv sub tăcere. Mesajul oniric vine dintr-un registru al ființei care *nu* e la îndemâna instrumentarului conștient: el se referă la realități neștiute și – din unghiul facultăților diurne ale Eului – neinteligibile. „«Inconștientul colectiv» care guvernează cosmosul interior al umanității nu mai e o «sub-lume», cum era inconștientul freudian. Dintr-o oarecare culisă a subiectivității, el devine un univers autonom, impersonal, în mod expres numit de Jung «psihism *obiectiv*»."[10] S-ar spune, atunci, că în vreme ce Freud *are* vise, Jung e vizitat de ele, ca de niște mesageri ai unei lumi distincte, paralelă cu lumea stării de veghe. Psihologia zürichează e, prin aceasta, mai aproape de spiritul grec decât cea a cercurilor de la Viena. În grecește nu se spunea „a avea un vis", ci „a vedea un vis" (*ónar idéin*)[11]. Visul – *óneiros* – era adesea, în textele orfice și homerice, un personaj, o zeitate înaripată, a cărei apariție putea lăsa urme *materiale*.[12] „Oneirologia" lui Jung are tot atâtea afinități cu acest tip de gândire câte are și cu lumea romantismului german. Iată, spre ilustrare, o definiție a visului care ar fi putut fi semnată de oricare dintre gânditorii din jurul lui Schelling sau din imediata lui succesiune: „Visul e o poartă strâmtă, ascunsă, către partea cea mai adâncă și mai intimă a sufletului: el se deschide spre acea noapte cosmică originară care era suflet cu mult înainte să existe o conștiință a eului și care va rămâne suflet și dincolo de

10. Cf. *L'Homme à la découverte...*, p. 53.

11. *Cf.* E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec* [Grecii și irațonalul], Meridiane, București, 1983, p. 128.

12. *Cf.* Orfeu, *Imnuri*, Univers, București, 1972, p. 89 (Imnul LXXXVI). Pentru întreaga problemă, cf. Antonius Hendrik Maria Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht, 1973.

ceea ce conștiința eului va putea vreodată să atingă [...]. Orice conștiință separă. Pe când în vis pătrundem într-o umanitate mai profundă, mai generală, mai adevărată și mai durabilă, o umanitate zăbovind în penumbra nopții primordiale, când omul era un tot și Totul era în el, în sânul unei naturi nediferențiate și impersonale..."[13] Tonul e, vădit, altul decât al scrierilor lui Freud. Într-un asemenea context era fatal ca monotonia hermeneutică a psihanalizei, cu reducționismul ei întemeiat pe ipoteza sexualității, să nu încapă. Era, de asemenea, fatal ca visul să înceteze a mai fi, pentru Jung, *produsul final* al unei cauzalități exterioare, pentru a deveni *punct de pornire* al unui proces psihic cu finalitate proprie.[14] Spre deosebire de Freud, care se comportă ca un „revoluționar" în luptă cu obtuzitățile conservatoare ale unor Binz, Maury, Lundt sau Jodl, Jung pare interesat mai degrabă să regăsească o tradiție, să se reintegreze unei înțelepciuni pierdute. El nu e dinamitard, ci *restaurator*, sau e dinamitard numai în măsura în care e restaurator. Ceea ce e curios în această situație e că, deschis – cum nu era Freud – față de un univers tradițional asupra căruia n-a încetat nici o clipă să se informeze, Jung nu trage, din deschiderea sa, ultimele consecințe, mulțumindu-se adesea să rămână în limitele unei prudente rezerve. Precauție academică? Strategie? Prejudecată scientistă? E greu de spus. Fapt e că, într-o scrisoare către M. Y. Evans-Wentz din 9 februarie 1939 (Jung avea deci șaizeci și patru de ani), găsim următoarea, neașteptată, declarație: „...pentru mine, ca om de știință, agnosticismul e o datorie"[15]. Evident că

13. *L'Homme à la découverte...*, pp. 49–50.

14. Cf. *ibidem*, pp. 221 și urm.

15. C. G. Jung, *Briefe*, editat de Aniela Jaffé în colaborare cu Gerhard Adler, Walter-Verlag, vol. 1, p. 332.

agnosticismul e înțeles, aci, ca principiu metodic, și nu ca teză filozofică. Și totuși, cum se poate aspira la o *gnoză*, de orice fel ar fi ea, din unghiul mort al unui agnosticism asumat? În ce ne privește, socotim că tot ce e inadvertență, inconsecvență, indecizie în opera – într-un anumit sens eroică – a lui Jung derivă din această stranie inhibiție procedurală, mărturisită în scrisoarea către Evans-Wentz. Cu titlu de ilustrare, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra câtorva puncte „sensibile" ale psihologiei analitice, soluționabile tocmai din perspectiva tradiției oneirocritice, pe care Jung a identificat-o, fără a o valorifica până la capăt. Dar, mai întâi, care sunt temele curente ale acestei tradiții?

Oneirokritiké era – în Grecia antică – termenul folosit pentru a desemna arta interpretării viselor. Verbul *krínein*, prezent în alcătuirea acestui termen, atrage atenția asupra *discernământului* necesar unei bune orientări într-un spațiu atât de incert cum e spațiul oniric. Problema discernământului pare, într-adevăr, să fie problema centrală a artei oneirocritice, în măsura în care ea implică recunoașterea de principiu a unei derutante *diversități* în structura viselor. Diversitatea nu e doar de ordin tipologic, ci și de ordin, s-ar zice, genetic: nu toate visele se nasc după un scenariu unic și, mai ales, nu toate au aceeași sursă. În consecință, nu toate visele sunt „credibile" în mod egal și decodificabile după aceeași metodă. La acest nivel, înțelepciunea acumulată în vechime și în Evul Mediu, până târziu, în secolul al XVI-lea, e uriașă. Știm, de la Lévy-Bruhl, că primitivii nu cred, în chip nediscriminat, în toate visele, și de la J. S. Lincoln că, pentru ei, criteriul credibilității unui vis e rapida lui inteligibilitate.[16]

16. *Cf.* J. S. Lincoln, *The Dream in Primitive Cultures*, London, 1935. Lévy-Bruhl e citat după Dodds, *op. cit.*, n. 23, p. 148.

Distincția dintre „vise semnificative" și „vise nesemnificative" este străveche.[17] La scriitori din categoria lui Artemidor și Macrobius, apar foarte nuanțate clasificări: visul semnificativ se subîmparte în: a) vis simbolic, b) viziune premonitivă (*hórama*) și c) vis oracular (*chrematismós*), comunicat necriptic de o instanță superioară.[18] Visul nesemnificativ (*asémanton*) e, la rândul lui, fie pur și simplu „lipsit de importanță", fie din speța nălucirii (*phántasma*). Nălucirea nu e nici ea omogenă: ea se bifurcă în a) coșmar (*ephiáltes*) și b) viziune hypnopompă, avută, de regulă, între veghe și somn.[19] Herophilos (secolul al III-lea a. Chr.) deosebea, după alte criterii, visele „trimise de zei" de cele „a căror origine este clarviziunea naturală a minții, întâmplarea sau o dorință care se vrea împlinită".[20] Pe asemenea considerații se întemeiau și practicile divinatorii comune și lucrările savante din categoria celei intitulate de Galen *Despre stabilirea diagnosticului prin vise*. După o persistentă tradiție homerică, visele sunt, prin obârșie, chtonice.[21] Cercurile pitagoreice și stoice invocă însă și vise provocate de *dáimones* ai aerului. „După unii – mai spunea încă, în secolul al XVI-lea, Cornelius Agrippa de Nettesheim –, aerul este cauza viselor."[22] Tot Cornelius Agrippa citează, în cartea III, cap. 51 din *De*

---

17. *Cf.* G. Björck, „Onar idein: De la perception du rêve chez les anciens", în *Eranos Jhb.*, 44 (1946), p. 307, *apud* Dodds, *loc. cit.*

18. *Cf.* E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 130.

19. *Ibidem*, n. 24, p. 148. *Cf.* și Aristotel, *Insomn.* 462 a 11.

20. E.R. Dodds, *op. cit.*, p. 131.

21. *Cf.* Joachim Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, 1935, pp. 74 și urm., *apud* Dodds, *op. cit.*, n. 49, pp. 150–151.

22. *Cf.* Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke* [*De occulta philosophia*], I, 6, Fourier, Wiesbaden, 1982, p. 24.

occulta philosophia, opinia unui Rabbi Jochanan, după care doar patru sunt speciile de vise care pot fi socotite veridice: 1) visul matinal (dinaintea trezirii), 2) visul despre un altul, 3) visul a cărui tălmăcire se arată în chiar cuprinsul său celui care visează și 4) visul care se repetă.[23] În sfârșit, Jung însuși reproduce în *Psychologie und Religion* ample pasaje din lucrarea *De magia* (1598) a iezuitului Benedictus Pererius, în care se vorbește de patru cauze posibile ale viselor: 1) o suferință trupească, 2) un afect sau o mișcare violentă a spiritului, provocată de Iubire, Speranță, Teamă sau Ură, 3) Puterea și viclenia Demonului și 4) Voința divină.[24] Din asemenea documente și din nenumărate altele, pe care nu le putem inventaria în aceste sumare însemnări, rezultă că, dintotdeauna, tema visului a circumscris o *zonă riscantă*, predispusă a încuraja – în absența discernământului cuvenit – erori pline de cele mai grele consecințe. Există nu doar vise importante („mari vise", cum le numește mentalitatea arhaică) și vise accidentale: există vise „bune" și vise „rele", vise provenind din întuneric și vise provenind din lumină. Există, pe scurt, vise „diabolice", cu care nu trebuie intrat în dialog, și vise „angelice", cu care dialogul e benefic. Pericolul confuziei e atât de mare, încât, ideologia ecleziastică creștină preferă să respingă în bloc fenomenele onirice decât să lase loc liber înșelăciunilor de tot soiul. Ioan Cassian încă recunoaște că maeștrii spirituali ai primilor călugări cercetau cu mare atenție experiențele avute de ucenicii lor în somn. Dar pentru Evagrie Ponticul, visele vin, toate, de la dracii care răscolesc

23. Cornelius Agrippa, *op. cit.*, III, 51, p. 514.
24. C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 27 și urm.

memoria omului prin patimi.[25] Ioan Scărarul pare să accepte, la rândul lui, că unele vise vin de la îngeri, și anume nu cele euforizante, născătoare de „slavă deșartă", ci cele care-ți vestesc „osândă și judecată". Până la urmă însă, și acestea sunt suspecte, dacă merg până la a provoca deznădejdea.[26] Oricum, „cel ce crede visurilor este asemenea celui ce aleargă după umbra sa"[27]. Scopul este a te elibera de ele[28] sau „a nu te învoi să gândești ziua la cele din timpul somnului, murdărindu-te, astfel, în starea de veghe cu cele din vise"[29]. Asemenea „măsuri de siguranță" contrariază, desigur, nevoia de liberă cunoaștere a omului modern, dar au categorice justificări în planul igienei lui sufletești. Starea de vis este, metafizic vorbind, o stare ambiguă, în care profuziunea formelor percepute se cuplează cu „aparența" și cu „iluzia". Cele visate sunt – în limbaj vedantin – *mayavi-rupa* („forme iluzorii"). Din *Brahma Sutra*, rezultă că visele sunt, în universul lăuntric, expresii ale aceleiași creativități care produce universul exterior. Ele sunt la fel de ireale și de reale ca lumea însăși. Deși simplă aparență (*mayamatram*), „spectacolul" visat implică o anumită indicație premonitivă (*sucakah*).[30]

---

25. *Cf.* Evagrie Ponticul, „Despre vise", în *Filocalia* I, Sibiu, 1947, p. 51.

26. Ioan Scărarul, „Scara", III, 42–43 și 45, în *Filocalia* IX, București, 1980, p. 76.

27. *Ibidem*, III, 38, *loc. cit.*

28. *Ibidem*, XIV, 30, *loc. cit.*, p. 219.

29. *Ibidem*, XV, 53, *loc. cit.*, p. 235. Menționăm ca fiind la antipodul idiosincrasiei creștine față de vis, ampla oneirocritică musulmană. *Cf.* Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Berg, Paris, 1979, pp. 123–124, cu câteva indicații bibliografice.

30. *The Brahma Sutra*, III, 2, 3–4, (trad. engl. de S. Radhakrishnan, London, 1960, pp. 442–446).

Plutind vag între jonglerie și sens, între veghe și somnul fără vise,[31] ba chiar între viață și moarte,[32] el ne învață ceva despre natura însăși a cosmosului, despre jocul inconsistent și patetic al lumilor,[33] în care realitatea și închipuirea, adevărul și înșelăciunea sunt interșanjabile. Visul e real în aceeași măsură în care trezia e vis.[34] Și, de altfel, nu are visul, pentru cel ce visează, toate atributele stării de veghe? Contemplate de la o anumită înălțime, lucrurile visate sfârșesc prin a se amesteca cu lucrurile aievea, tinzând asimptotic spre orizontul unui democratic neant. „La limită – scrie Gaston Bachelard –, visele absolute ne aruncă în universul Nimicului."[35]

Pentru a te mișca, salubru, în mrejele acestui polimorf nimic, trebuie să ai criterii ferme și tărie interioară. Trebuie, cum am văzut, să distingi între visele „pedagogice" și cele care nu sunt decât mișcări reflexe ale inconștientului tulburat de fiziologie, apoi, înăuntrul viselor

---

31. *Cf.* „Mandukya Upanishad", IV (trad. engl. de Swami Nikhilananda în *The Upanishads*, vol. 2, New York, 1952, p. 227). În legătură cu concepția vedantină a stării de vis, cf. René Guénon, *L'Homme et son devenir selon le Vedânta*, cap. XIII, Paris, 1976, și *idem*, *Les États multiples de l'être*, cap. VI, Paris, 1932.

32. *Cf.* „Brihadaranyaka Upanishad", IV, 3, 9–10 (trad. engl. de S. Nikhilananda, *op. cit.*, vol. 3, pp. 266–268).

33. *Cf.* lecția dată, prin vis, de Vishnu ascetului Narada, în Heinrich Zimmer, *Indische Mythen und Symbolen*, Diederichs, 1972, pp. 33–42 (trad. rom. sub titlul *Introducere în civilizația și arta indiană*, Meridiane, București, 1983).

34. *Cf.* Dschuang Dsi, *Das wahre Buch von südlichen Blütenland*, II, 9, trad. germ. de Richard Wilhelm, Jena, 1923, p. 20: „Numai la trezire realizezi că ai visat. Tot astfel, există o mare trezire, când realizăm marele vis pe care l-am trăit." *Cf.* și celebra parabolă a lui Dschuang Dsi care se visează fluture, *ibidem*, II, 12, *loc. cit.*, p. 21.

35. *Cf.* Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1971, p. 125.

pedagogice, trebuie să poți deosebi pedagogia malefică, batjocoritoare, a unor energii animice inferioare, de aceea sublimă, a unor „trimiși" cerești. Uneori, în chiar desfășurarea aceluiași vis, există părți dense, simbolice, și părți vide: a le separa e a separa grâul de neghină.[36] Să adăugăm că visele aduc în discuție conjuncturi individuale specifice. Freud și Jung sunt, în această privință, în perfect acord cu textele vedantine și cu Heraclit: omul care visează se mișcă într-o lume al cărei limbaj e în întregime „imaginat" de Sinele său adânc: o lume inconfundabilă, solitară, fără legătură cu spațiul comunitar al stării de veghe. Cu alte cuvinte, în vis fiecare călătorește spre „noaptea cosmică originară" cu o aparatură strict personală, „proiectată" sub unicul ecleraj al facultăților individuale. Și atunci e, dintr-odată, foarte important *cine* visează. În Orientul antic și în poemele homerice, se știa că una visează omul de rând, și alta visează regii.[37] Dar nu există numai o psihologie onirică individuală și o „sociologie" a visului: visele au și o *istorie*. Oamenii n-au visat, pare-se, întotdeauna la fel. Modificări de „stil" pot apărea, de altfel, și în istoria *personală* a visătorului. Jung povestește, de pildă, cazul unui vraci african care declară că, „de la intrarea englezilor în țară, oamenii tribului său nu mai visează..."[38] „Evoluția" onirică a umanității e susceptibilă, așadar, de accidente și restructurări caracteristice. E de presupus că Socrate nu avea de istorisit același tip de vise precum cele relatate de pacientul de azi psihanalistului său. În termenii lui Nietzsche, ar fi de bănuit că visele oamenilor au alunecat, încet-încet, de la apolinic la dionisiac, ceea ce explică, probabil, îndrep-

36. *Cf.* Cornelius Agrippa, *op. cit.*, III, 51, p. 515.
37. *Cf.* Dodds, *op. cit.*, p. 132.
38. C.G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 25–26.

tățirea (parțială) și succesul teoriilor lui Freud. Și, pentru că vorbim de Nietzsche, să ne reamintim că, pentru el, gândirea onirică e o formă filogenetic anterioară gândirii de azi. Jung se referă cu simpatie la această teză, pe care o putea recolta, în fond, și de la predecesorii săi romantici. Cartea despre „simbolica visului" publicată de Gotthilf Heinrich Schubert în 1814 e construită – de-a lungul a 140 de pagini – pe ideea „involuției" universului interior al omului, de la o fază auroralã, când visul, poezia și profețiile erau „limba originară a popoarelor", izvorâtă dintr-o totală comuniune a naturii cu spiritul, către o fază babilonică, degradată, în care tocmai sufletul, adică prelungirea în noi a „vârstei de aur", a devenit un atavism manipulat de instinctele cele mai brutale, un rudiment corupt, un ecou al fostei sale splendori. „Sursa însăși a vieții e otrăvită" – spune Schubert. „Poetul ascuns" în adâncul nostru a devenit un „ucigaș ascuns". „Ceea ce trebuia să rămână limbajul stării de veghe este, azi, pentru noi, limbajul obscur al visului: regiunea sentimentului, chiar și a celui mai profund și mai pur cândva e, de la o vreme [...], o regiune plină de pericole."[39] A umbla astăzi printre vise e, așadar, a umbla într-un teritoriu *degenerescent*, minat de redutabile capcane. Cum să le eviți? Cum să-ți educi și să-ți consolidezi discernământul? Tradiția oneirocritică universală recomandă o sumedenie de procedee subsumabile, în genere, efortului ascetic: pentru a recepționa optimal mesajul visului, trupul și spiritul trebuie, în prealabil, curățite: sănătatea perfectă, îndepărtarea mâniei, a voluptății și a patimilor de tot felul, abstinența, orientarea adecvată a gândurilor, toate

39. G. H. Schubert, *La Symbolique du rêve*, Albin Michel, Paris, 1982, p. 112.

acestea sunt antrenamentul strict necesar al oricărui cititor în vise. Important e și *locul* în care se doarme (vezi practica „incubației", adică a somnului într-un edificiu de cult) sau *momentul* ales pentru primirea visului (influențat mai ales de fazele lunii).[40] Uneori, se recurge la tehnici violente (automutilare) sau la complicate ritualuri magice, pentru a provoca și dirija visul în funcție de nevoile exprese ale celui care visează. Nu oricine are însă – chiar dacă se străduiește – *calificarea* cerută pentru *oneirokritiké*. O atare calificare trebuie să se adauge disciplinei ascetice, ca un *donum spiritus sancti*, ca o înzestrare suprafirească, providențială.[41]

E de la sine înțeles că scientismul lui Jung nu se simte obligat – confruntându-se cu problematica viselor – să recurgă la tehnici precum cele de mai sus pentru a-și desfășura investigația. El vine dinaintea materiei sale de studiu cu tabieturile cercetătorului empiric, pentru care o inteligență vie, o documentare temeinică, oarecare intuiție și un dram de noroc sunt unelte de lucru arhisuficiente. Definiția visului ca *Naturprodukt* legitimează perfect o asemenea concepție. Și totuși, enorma experiență acumulată de arta oneirocritică nu pare să ne încurajeze a ne apropia de vise cu aceeași destinsă atenție cu care ne apropiem de arbori, cascade și păsări. E drept, seriozitatea fundamentală a lui Jung și comunicarea lui simpatetică cu obiectul de care se ocupă îl fac să descopere tot ceea ce – în sfera visului – subminează atitudinea naturalistului obișnuit. Jung ia notă de „numinosul" viselor, de aura lor subtilă, dar refuză să adopte, în compania lor,

40. *Cf.* Cornelius Agrippa, *op. cit.*, I, 59, p. 141 și Dodds, *op. cit.*, pp. 133–134.

41. *Cf.* Benedictus Pererius, *De magia, apud* C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 30–31.

maniere eliberate de sub controlul unui anumit pozitivism. În felul acesta, el se îndepărtează de romantismul german, cu care, altfel, cum am văzut, avea atâtea afinități. O observație a lui Henrik Steffens din primii ani ai secolului al XIX-lea pare să-l privească: „E o nebunie să vrei să explici visele, partea pozitivă a somnului plecând *numai* (*s. m.* – A. P.) de la starea de veghe, după metoda exegezei psihologice..."[42] Steffens e, de altfel, convins că înțelegem la fel de puțin starea de veghe pe cât de puțin înțelegem starea de vis și că, în consecință, e iluzoriu să încercăm a o explica pe una prin cealaltă. Captiv înăuntrul unei problematici atât de „neortodoxe" și capabil, prin natura sa, de un comportament mental mult mai puțin dogmatic decât al lui Freud, Jung e, în același timp, hărțuit de un demon al exactității transferat cu oarecare brutalitate din jumătatea diurnă în cea nocturnă a vieții. Când platonizant, când aristotelic, când foarte temerar, când foarte cuminte, el pendulează deconcertant între mentalitatea universitarului sever pentru care oneirocritica mai veche e o „prejudecată istorică"[43] și mentalitatea difuză a mistagogului sedus de simboluri și mituri până la pierdere de sine. Revelator, în această privință, e echivocul metodologiei lui Jung. În 1934, așadar după o practică psihiatrică îndelungată, el se declară „convins că nu există nici o metodă de interpretare a viselor absolut verificată"[44]. Și – adaugă el – e bine că o asemenea metodă lipsește, căci ea ar deforma samavolnic sensul complex al viselor. Până la urmă, rezultatul exegezei va depinde, în are măsură, „de intențiile, așteptările și exigențele exe-

42. *Cf.* Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Univers, București, 1970, pp. 121 și urm.

43. Cf. *L'Homme à la découverte...*, pp. 57–58.

44. *Ibidem*, p. 58. *Cf.* și Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 140: „...nu poate exista o metodă generală de tălmăcire a viselor".

getului"[45]. „Arta interpretării viselor nu se învață din cărți: metodele și regulile nu sunt bune decât pentru cei în stare a se dispensa de ele. De calificare reală nu dispune decât cel care are harul (*sic!*) cunoașterii și al înțelegerii vii, cel care, disponibil fiind, beneficiază, în mod gratuit, de acest dar."[46] Că Jung are darul cu pricina e limpede. Reușitele lui nu sunt reușitele metodei sale, ci ale dotației sale excepționale. Stratagemele de laborator ale analistului nu duc nicăieri sau duc la rezultate ridicole și dăunătoare dacă nu sunt practicate cu dexteritatea unică – o rară combinație de fantezie hiperactivă și uriașă știință de carte – a lui Jung. Deschizător de drumuri pe care nu pot păși decât oameni de calibrul său, Jung stârnește simultan admirație și teamă. Căci e o undă de irresponsabilitate în a desface cutia Pandorei într-o lume în care preveniți asupra veninului ei nu sunt decât câțiva. Echivocul metodologic amintit îl face pe Jung ca, în 1935, la un an după ce își declarase scepticismul asupra unei metode „verificate" de interpretare a viselor, să livreze colegilor săi britanici câteva „tehnici" de lucru elementare, de natură să creeze iluzia deplinei transparențe logice a domeniului. Visul e tratat ca un text într-o limbă necunoscută și abordat cu soluții curente de detectivistică filologică.[47] La acestea se adaugă câteva artificii logice de tipul *amplificatio* sau *reductio in primam figuram*.[48] Un demers pronunțat esoteric capătă, astfel, atributele unei înșelătoare accesibilități, punându-se la îndemâna unor eventuali nechemați sau a unor entuziaști mediocri.

45. *Ibidem*, p. 59.

46. *Ibidem*, p. 63.

47. *Cf.* C.G. Jung, *Über Grundlagen der analytischen Psychologie. Die Tavistock Lectures* 1935, Fischer Verlag, Hamburg, 1975, p. 90.

48. *Ibidem*, pp. 91–92.

Amendabilă, din perspectiva tradiției oneirocritice anterioare, e și economia *discernământului* junghian. În generalizările sale, el profesează mai curând un discernământ *pe orizontală*: visele se împart, de pildă, în compensatorii („ironice" ar fi spus Schubert), prospective, reductive și reactive,[49] dar o ierarhizare pe verticală a lor e, de obicei, eludată. Jung pare a fi depășit „superstiția" separării viselor „chtoniene" de cele „cerești". Tot ceea ce visăm se află, după părerea lui, în același strat al *calității* onirice: toate visele sunt „bune" și „bine-venite", deosebirile dintre ele fiind numai de anvergură. Acest *jenseits von Gut und Böse* al oneirologiei lui Jung sporește riscurile practicării ei. Într-adevăr, dacă orice vis e, în ultimă analiză, o tentativă de circumscriere și soluționare *benefică* a crizei sufletești individuale, atunci trebuie să ne abandonăm vieții onirice ca unui liman matern, atotsalvator și atotprotector. Lectura cărții de amintiri a lui Jung lasă uneori impresia unei abuzive mutări de accent: viața diurnă pare a nu fi, pentru autor, decât pretextul, imaginea secundă a unui onirism inflaționar. Cât de periculos poate deveni un asemenea *glissando* o spune Jung însuși într-unul dintre cele mai dramatice capitole ale cărții: „Confruntarea cu inconștientul". Năpădit, la un moment dat, de un „neîncetat flux de fantasme", el face mărturisiri tulburătoare, indicând o experiență de felul „coborârii în Infern": „...făceam tot ce îmi stătea în putere pentru a nu-mi pierde simțul orientării și pentru a găsi o cale. Stăteam neajutorat într-o lume străină și totul mi se părea greu și de neînțeles. Trăiam permanent într-o supremă încordare și aveam adesea senzația că bolovani uriași se prăbușesc asupră-mi. O furtună urma după alta. Și dacă am rezistat a fost o chestiune de forță

49. Cf. *L'Homme à la découverte...*, pp. 244–245 și 249.

brutală. Alții au ieșit, din astfel de confruntări, zdrobiți: Nietzsche și Hölderlin și mulți alții".[50] Calmul glacial al omului de știință e, în asemenea împrejurări, inutilizabil. „Eram atât de răscolit, încât mă vedeam constrâns să-mi potolesc emoțiile prin exerciții yoga..." – recunoaște Jung. Nu e de mirare că trăirile de acest gen apar multora drept o extravagantă imprudență. În *Psychologie und Religion*, ni se povestește cum „un cunoscut învățat", pus la curent cu procedurile junghiene, a exclamat, nu fără îndreptățire credem: „E foarte interesant, dar periculos." „Așa e – comentează Jung. Admit că e periculos; la fel de periculos ca o nevroză. Dar, când vrei să vindeci o nevroză, trebuie să riști."[51] Cine va avea însă suficientă autoritate spirituală pentru a decide de unul singur până unde se poate risca și cu ce preț, atunci când „materia" în discuție e sănătatea sufletească a omului?

Primejdiile demersului psihanalitic nu vin însă numai pe linia cufundării rațiunii într-un tărâm străin. Ar fi de reflectat mai insistent și asupra inconvenientului – la fel de riscant – de a scoate visul din mediul său, pentru a-l aduce în tărâmul conștiinței diurne. În ceasul de acum al istoriei speciei, situarea *firească* a visului e cea nocturnă, semi- sau inconștientă. A pune reflectorul necruțător al treziei asupra cosmosului delicat al nopții e a leza rânduiala naturală a lucrurilor, a jigni – cum spunea Novalis – „pudoarea zeităților visului". Odată adus la suprafață, visul tinde să deformeze comportamentul visătorului, să-l determine mai mult decât ar fi făcut-o rămânând în penumbrele din care a luat naștere. De aceea, tradiția veche a Chinei atribuie viselor capacitatea de a modela viața diurnă, cu precizarea „că ele nu intervin în des-

50. *Erinnerungen...*, p. 180 (trad. rom. cit., p. 185).
51. Cf. *Psychologie und Religion*, p. 33.

fășurarea evenimentelor decât în clipa în care sunt tratate ca reale; până atunci, eficacitatea lor e nulă. Cel care are un vis prezicător de moarte și care, mai întâi, nu ține cont de el continuă să trăiască încă trei ani, dar moare *chiar în ziua* (subl. în text) în care află sensul visului și îi conferă, astfel, realitate".[52] În definitiv, e o prejudecată să credem că, prin conștientizarea unor tensiuni latente, ele se rezolvă neapărat în chip fericit. Lumea viselor nu depozitează doar „tenebrele superioare" ale unor mesaje vindecătoare, ci și „tenebrele inferioare" ale unor otrăvuri.[53] Și nu ne putem reține un frison de neliniște când citim epigraful așezat de Freud la începutul celebrei sale *Traumdeutung*: *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo* (Vergiliu, *Eneida*, VII, 312): „Dacă nu-nduplec pe zeii din cer, răscula-voi tot Iadul!"[54] Fără să-și dea seama, Freud are, în acest vers, premoniția prețului catastrofal pe care psihanaliza – chiar și în disidența ei junghiană – riscă să-l plătească, „dacă nu-nduplecă zeii".

Descoperirile lui Jung fac serie, pare-se, cu descoperirile epocale ale fizicienilor moderni. „Inconștientul colectiv" e o realitate la fel de importantă a cunoașterii contemporane ca și fisiunea nucleară. Adevăr și efect al genialității găsim în amândouă. Dacă însă adevăruri ca acestea sunt făcute să ne salveze sau să ne ucidă, n-avem cum ști. E alternativa dinaintea căreia rațiunea diurnă coboară pleoapa, ca și cum ar prefera să viseze...

---

52. *Cf.* Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1968, p. 352.

53. Pentru distincția tradițională dintre cele două feluri de „tenebre", *cf.* René Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, Paris, 1975, cap. XXXI: „Les Deux nuits" (pp. 239–250).

54. Vergilius Maro, *Aeneis*, trad. rom. de George Coșbuc, București, 1896, p. 136.

„UMBRA" LUI JUNG ŞI ZÂMBETUL LUI VOLTAIRE

Însemnări despre experienţa artistică a unui psihiatru

În sala de aşteptare a casei din Küsnacht în care Jung îşi avea cabinetul medical, se afla un bust al lui Voltaire, copiat după cunoscuta lucrare a lui Jean-Antoine Houdon. Un coleg din Basel, doctorul Theodor Bovet, îi scrie la sfârşitul lui 1955 octogenarului Jung că nimic nu i se pare mai contrastant decât zâmbetul cinic al lui Voltaire faţă cu amabilitatea şi căldura umană pe care vizitatorul – amic sau pacient – le întâlneşte de îndată ce intră în cabinetul de la Küsnacht. „E ca şi cum – scria Bovet – v-aţi fi lăsat umbra în sala de aşteptare." Bovet făcea aluzie la un concept central al psihologiei analitice. Jung însuşi definea „umbra" (*der Schatten*) ca fiind „personificarea tuturor caracteristicilor pe care Subiectul şi le contestă, deşi ele stăruie în adâncurile sale psihice, manifestându-se direct sau indirect: e vorba deci de aspectele negative ale personalităţii, de tendinţele ei ireconciliabile"[1]. „Umbra" e partea de culpabilitate a fiecăruia, cuprinzând, e drept, şi instinctele naturale, legitime.[2] E

---

1. Cf. *Bewußtsein, Unbewußtes und Individuation*, 1939, în C.G. Jung, *Gesammelte Werke*, vol. 9, partea I, Walter-Verlag, 1976, p. 302.

2. Cf. *Aion*, 1951, în *Gesammelte Werke*, vol. 9, partea a II-a, p. 281 f.

firesc, prin urmare, ca orice travaliu analitic să presupună, într-o primă fază, conştientizarea şi acceptarea „umbrei" ca parte fatal constitutivă a individului.[3] În confruntarea cu sine, Jung îşi aplicase de mult acest tratament. Iată, ca dovadă, mărturisirea pe care i-o face lui Bovet, răspunzând scrisorii sale: „Sunt gata să accept cele spuse de Domnia Voastră în legătură cu bustul lui Voltaire [...]. Privesc cu plăcere chipul batjocoritor al bătrânului cinic. El îmi reaminteşte în permanenţă futilitatea aspiraţiilor mele idealiste, caracterul îndoielnic al moralei mele, micimea (*die Niedrigkeit*) motivaţiilor mele şi omenescul în genere, din păcate «prea-omenesc». De aceea stă neîncetat *Monsieur* Arouet de Voltaire în camera de aşteptare: în felul acesta, pacienţii nu se vor lăsa amăgiţi de amabilitatea medicului. «Umbra» mea e, în realitate, atât de mare, încât mi-a fost cu neputinţă să o trec cu vederea în planul de desfăşurare al vieţii mele; dimpotrivă, am socotit-o o parte inevitabilă a personalităţii mele, asumându-mi-o până la ultimele consecinţe şi luând asupră-mi toată răspunderea acestor consecinţe. O sumedenie de experienţe amare m-au constrâns să constat că păcatele pe care le avem sau cu care ne identificăm pot fi regretate, dar nu pot fi anulate cu adevărat."[4] Jung simţea, aşadar, îndărătul doctrinei sale terapeutice, subzistenţa unui relativism voltairian. O simţea, poate, încă din 1929, când, tot într-o scrisoare, părea să invite gravitatea ştiinţifică la destinderea unui zâmbet lucid şi imperturbabil: „Ştiinţa nu e decât arta

3. *Cf.* şi „Glosarul" care încheie volumul *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, Walter-Verlag, 1982, pp. 414–415.

4. C. G. Jung, *Briefe*, editat de Aniela Jaffé în colaborare cu Gerhard Adler, vol. 2, Walter-Verlag, 1972, p. 518 (către dr. med. Theodor Bovet, Basel, 9.XI.1955).

de a făuri iluzii adecvate [...]. Nu există lucruri reale care să nu fie relativ reale"[5] (*subl. lui Jung*).

Curios şi, din unghi psihologic, foarte semnificativ e că Voltaire apare ca „memento" al „umbrei" şi într-unul dintre textele lui Jung despre Freud.[6] Freud e portretizat ca o natură tipic „iluministă", a cărei deviză era severul *Écrasez l'infame* proferat cândva de Voltaire. „Voltairianismul" e – sugerează Jung – limita lui Freud. Şi nu e curios că limita aceasta a lui Freud îşi află locul în camera de aşteptare a fostului său discipol? Dincolo de zâmbetul voltairian al „umbrei" lui Jung nu se întrevede, cumva, zâmbetul – la fel de voltairian – al lui Freud însuşi? Trebuie, poate, ca în anticamera doctrinei lui Jung să ne obişnuim cu gândul că, în ciuda distanţelor pe care judecata sa diurnă şi le-a luat faţă de limitele înaintaşului său vienez, aceste limite supravieţuiesc – ca o ireductibilă componentă umbroasă – în propria sa construcţie. Iar lupta lui Jung cu componenta de umbră a gândirii sale apare cu o relevanţă aparte în referinţele sale la artă în general şi la arta modernă în special. Căci, să nu uităm, în sala de aşteptare de la Küsnacht nu stătea Voltaire pur şi simplu, ci copia unei sculpturi celebre, aşadar o operă de artă. Zâmbetul lui Voltaire e, totodată, zâmbetul unei capodopere şi zâmbetul generic al artei cu care Jung se simţea confruntat fără încetare. În 1960, îi scria, de pildă, lui Herbert Read: „Pentru mine, ca medic şi ca psiholog, e nu numai o premisă oarecare, ci o fermă convingere aceea că dictonul *nil humanum a me alienum esse* trebuie să fie datoria mea constantă. În acest *humanum* includ, şi încă cu pasiune, «arta modernă», deşi o văd privindu-mă adesea cu un

5. Idem, *op. cit.*, vol. 1, p. 83 (către J. Allen Gilbert M. D., 2.I.1929).

6. Cf. *Sigmund Freud als Kulturhistorische Erscheinung*, 1932, în *Gesammelte Werke*, vol. 15, Walter-Verlag, 1979, p. 44.

zâmbet îngăduitor."[7] Zâmbetul cinic al lui Voltaire și zâmbetul îngăduitor al artei sunt două repere distincte ale „umbrei" lui Jung. Să le contemplăm mai de aproape.

*

Deși personalitatea lui Jung se înfățișează comentatorului ca având iradierea unei perfecte coerențe între mobilurile adânci și manifestările exterioare, așa încât o analogie cu modelul goethean al „totalității" se impune de la sine,[8] există o anumită cezură între corespondența sa și textele sale științifice. În corespondență, Jung își îngăduie sincerități, formulări abrupte și verdicte tranșante pe care – în cercetările sale – le evită cu o responsabilă prudență. Nu e vorba, firește, de duplicitate sau ipocrizie. E doar un înțelept respect al conjuncturilor, pe care Jung nu înțelegea să le contrarieze făcând publice opinii riscate și, prin definiție, subiective. În textele sale științifice, se exprimă întru câtva – cum era de așteptat – și acea „Persona" care, în comunicările de ordin intim, putea fi redusă la tăcere. Așa de pildă, vorbind despre artă, *psihiatrul* Jung păstrează, în studii și articole, o vădită neutralitate constatativă. El caută în imagistica epocii contemporane simptomele unei eventuale nevroze, vorbește despre raporturile dintre natura creatoare și lumea arhetipurilor, caută neîncetat sensul tuturor fenomenelor artistice de astăzi, oricât de obscur sau de neliniștitor ar fi el.[9] În corespondență însă, facem cunoștință cu un Jung

7. C. G. Jung, *Briefe*, vol. 3, p. 334 (către Sir Herbert Read, 2.IX.1960).

8. În familia Jung, se vorbea, de altfel, despre o descendență – pe linie nelegitimă – din Goethe însuși.

9. Cf., *inter alia*, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, 1922, *Psychologie und Dichtung*, 1930,

mai puţin complezent şi mai crispat. „Persona" face loc unei „Anima" de o cu totul altă structură. Încă din scrisorile anilor '20, reacţiile lui Jung la universul artei par a dovedi un straniu blocaj polemic. Acest blocaj se exprimă constant, până târziu, în 1960, aşadar până în preajma morţii. Vizată nu e parcă numai arta modernă, ci arta pur şi simplu, incluzând poezia şi literatura în general. Iată câteva mostre, în ordine cronologică:

1922. Către Hermann Hesse, care îi trimisese câteva poezii: „Poeziile dumneavoastră sunt, pentru unul ca mine, care *nu citeşte niciodată poezii* (*s. m.*), pur şi simplu frumoase";[10]

1930. Către Hugh Walpole: „În mod normal, nu pot suferi scrisul aşa-zis literar. Mă plictiseşte grozav";[11]

1940. Către Helton Godwin Baynes: „Urăsc noul stil, noua artă, noua muzică, literatură, politică şi, mai presus de toate, urăsc omul nou. E vechea bestie, neschimbată de pe vremea troglodiţilor";[12]

1947: Către Esther Harding: „Nu-l ştiu pe T.S. Eliot [...]. Dar sunt pornit (*voreingenommen*) împotriva tuturor ramurilor artei moderne. În majoritatea cazurilor e o artă morbidă, din speţa răului (*boshaft*)";[13]

1952: Către Noël Pierre (pseudonim al poetului Pierre Crapon de Caprona): „V-am citit cartea până la ultima pagină. Asta nu mi se întâmplă des, iar când e vorba de poezie modernă şi de artă modernă în general, nu

---

„Ulysses". Ein Monolog, 1932 şi *Picasso*, 1932, toate în *Gesammelte Werke*, vol. 15. De asemenea, ultimele pagini din *Gegenwart und Zukunft*, 1957, în *Gesammelte Werke*, vol. 10.

10. C. G. Jung, *Briefe*, vol. 1, p. 59.

11. *Ibidem*, p. 104.

12. *Ibidem*, p. 359.

13. *Ibidem*, vol. 2, p. 86.

mi se întâmplă deloc. Sunt lucruri care îmi repugnă (*Stoßen mich ab*)." În aceeași scrisoare, referindu-se la o poezie a lui Pierre, Jung declară (avea șaptezeci și șapte de ani): „Acum pentru întâia oară (*sic*) m-am putut bucura citind o poezie modernă";[14]

1958: Către Ceri Richards: „Mărturisesc că nu am nici o raportare la arta modernă, în afara cazurilor când pricep ceva dintr-o imagine, ceea ce, uneori, se întâmplă."[15]

Asemenea afirmații, împreună cu pasaje mai întinse – din alte scrisori – în care se vorbește despre caracterul „infernal" al artei moderne,[16] despre înrudirea ei cu magia neagră,[17] despre îmbolnăvirea ei cronică,[18] despre aspectul ei de „strigăt" nemuzical[19] sau despre „forța nelegiuită" (*ruchlose Kraft*)[20] a lui Picasso, atestă în mod incontestabil ruptura dintre conștiința lui Jung și expresia vizuală a epocii sale, dacă nu chiar o inapetență de principiu față de întregul teritoriu al artisticului. „S-ar putea – spune Jung la un moment dat – ca punctul meu de vedere să fie punctul de vedere al unui filistin..."[21]

Lucrurile sunt însă departe de a fi atât de simple. Căci există o altă serie de fapte, care creează imaginea unui Jung nu numai deschis experienței artistice, dar direct implicat în metabolismul ei. Un anumit „estetism" se face simțit încă din tinerețe, în chiar desfășurarea activității sale profesionale: în 1908, citim, într-o scrisoare către Karl

14. *Ibidem*, p. 313.
15. *Ibidem*, vol. 3, p. 183.
16. *Ibidem*, vol. 2, p. 297.
17. *Ibidem, loc. cit.*
18. *Ibidem*, vol. 1, p. 287.
19. *Ibidem*, p. 144.
20. *Ibidem*, vol. 3, p. 336.
21. *Ibidem*, vol. 1, p. 153.

Abraham, despre „frumusețea" unei nevroze și despre „rara frumusețe estetică pe care o au visele prin construcția și evoluția lor"[22]. Cu șase ani înainte de a-i declara, cum am văzut, lui Hesse că „nu citește niciodată poezii", Jung scrisese deja un poem, *Septem Sermones ad Mortuos*, semnat cu un pseudonim de rezonanță gnostică (Basilides din Alexandria). Tot el e autorul acelor stranii caiete miniate (*Das Schwarze Buch* și *Das Rote Buch*), în care imaginea și cuvântul colaborează – în stilul manuscriselor medievale – la consemnarea, net artistică, a unui „mister". Dar chiar și eforturile teoretice ale lui Jung par a căpăta corp, uneori, la capătul unei proceduri care are mai curând conotația „inspirației" decât pe aceea a unui pur inductivism științific. E ceea ce sugerează un text adresat lui Henry Corbin, în legătură cu împrejurările în care a fost scris *Antwort auf Job*: „Spuneți că mi-ați citit cartea ca pe un *Oratorium*. Ideea ei mi-a venit în timpul unei boli grele, în plină febră, însoțită de marea muzică a unui Bach sau a unui Händel. Nu sunt un tip auditiv, așa că în realitate nu auzeam nimic; aveam doar sentimentul că mă aflu în preajma unei mari simfonii sau, mai exact, a unui concert. Totul a fost o aventură survenită brusc și pe care m-am grăbit s-o notez."[23] Să ne amintim, în continuare, că Jung e arhitectul și constructorul acelui turn-cetate de la Bollingen în care, în ultimii ani, își petrecea o bună parte din timp și că, acolo, la Bollingen, omul de știință Jung își exercita nu o dată, ca desenator sau cioplitor, acel *Drang zur Gestaltung* (impuls plăsmuitor) pe care îl percepuse în alcătuirea sa psihică de timpuriu.[24]

22. *Ibidem*, p. 23.
23. *Ibidem*, vol. 2, p. 332.
24. *Cf.* C.G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken, ed. cit.*, p. 193.

Nevoia imperioasă de a înregistra, altfel decât prin discurs academic, rezultatele întâlnirilor sale cu „inconștientul" – o nevoie dublată, probabil, de intuiția adecvării superioare a limbajului artistic la substanța inefabilă a arhetipurilor – e recunoscută ca atare de Jung în câteva pasaje esențiale ale cărții sale de amintiri. Începutul construirii turnului de la Bollingen se justifică, de pildă, astfel: „Trebuia să reproduc în piatră gândurile mele cele mai intime și tot ceea ce știam: trebuia să furnizez, așadar, o mărturie în piatră."[25] În sfârșit, în aceeași carte, Jung pune în seama deprinderilor sale artistice însăși capacitatea sa de a-și depăși crizele interioare cele mai grave, regăsindu-și, întărit, puterea de lucru: „Ori de câte ori m-am aflat (de la un moment dat înainte, *n. m.*) într-o fundătură a vieții, m-am apucat să desenez sau să prelucrez piatra, știind că acesta e cel mai potrivit *rite d'entrée* (în lb. franceză în text, *n. m.*) pentru gânduri și lucrări ulterioare."[26] Peste pragul acestui *rite d'entrée* care e practica artistică nemijlocită, Jung trece necontenit când într-o direcție, când într-alta: când dinspre rigorile geometrice ale conștiinței către nebuloasa inconștientului, când dinspre febra fecundă a inconștientului spre calmul solar al conștiinței.

Cum vom rezolva totuși contradicția (cel puțin aparentă) dintre „filistinul" Jung, supărat pe arta modernă până la anatemă, și înțeleptul Jung, dispus să găsească sensul și îndreptățirea oricărui district al omenescului? Suntem confruntați, categoric, cu două personaje bine delimitate: pe de o parte, un savant precaut, care „nu citește niciodată poezii", care găsește că literatura beletristică e plicticoasă și care e „pornit" împotriva demonicei cul-

25. *Ibidem*, p. 227.
26. *Ibidem*, p. 178.

turi moderne ca împotriva unei maladii ameninţătoare, pe de altă parte o natură originală, un „artifex" inspirat, un spirit funciarmente plăsmuitor, nu lipsit de un oarecare nimb profetic. Artizanul zâmbeşte îngăduitor către savant, savantul îi răspunde cu un zâmbet cinic. Aceasta este ceea ce – comiţând o impietate, sperăm, scuzabilă – am putea numi „nevroza" lui Jung. La prima vedere, ea ar fi uşor de expediat printr-o explicaţie simplă: Jung e un „artist" care, ca toţi artiştii, detestă arta altora. Nimic surprinzător în faptul că lui Velázquez nu-i place Tiţian, lui Brâncuşi nu-i place Michelangelo sau lui Dalí nu-i place Cézanne. De ce ne-ar surprinde atunci că desenatorului, cioplitorului şi arhitectului Jung nu-i plac operele confraţilor săi? Dincolo însă de o asemenea justificare de primă instanţă, se întrevăd realităţi sufleteşti mai complexe. Pentru a le identifica, să recurgem încă o dată la cartea de amintiri a lui Jung, aşadar la propriile sale vise şi obsesii.

Cândva, în timpul Primului Război Mondial, Jung face o dramatică experienţă lăuntrică pe care, în *Erinnerungen, Träume, Gedanken* o relatează sub titlul: „Confruntarea cu inconştientul". E vorba de o tulburătoare – şi periculoasă – întâlnire cu universul „numinos" al arhetipurilor, în care nu zăbovesc îndelung decât cei atinşi de zborul lunatic al psihozei. La limita aceasta a normalităţii, Jung trece prin tradiţionala probă iniţiatică a „coborârii în Infern". Articulaţiile întregii sale opere şi substanţa ei fundamentală s-au născut în preajma acestei experienţe,[27] pe care, încercând să o comunice în frusta ei izbucnire, Jung s-a văzut îndemnat, pe nesimţite, să o prelucreze artistic:

27. *Ibidem*, p. 203: „Întreaga mea activitate de mai târziu a constat în prelucrarea a tot ceea ce a izbucnit în anii aceia din inconştient, copleşindu-mă, la început, cu totul. Aveam dinainte materia primă a unei opere de o viaţă."

așa s-au născut, între altele, *Das Schwarze* și *Das Rote Buch*. În plină desfășurare a acestui insolit episod creator, halucinat de viziuni care îi apăreau simultan drept fantezie și realitate, Jung se surprinde întrebându-se: „Cu ce mă ocup de fapt? Hotărât, cu ceva care n-are nici o legătură cu știința." Și atunci, o voce dinlăuntrul său a spus: „E artă."[28] Era o voce feminină, pe care, de atunci începând, Jung a numit-o „Anima". Așadar, pornind din adânc, din teritoriul guvernat de „Anima", se naște în conștiința proaspătului disident al psihanalizei (despărțirea de Freud survenise în 1913) o iritantă suspiciune: aceea că, luând drept obiect de studiu inconștientul, știința își vede spulberată metoda și alunecă – neputincioasă – în aproximația esteticului. Culpabilizat în mod neașteptat de această suspiciune, Jung i se opune cu vehemență: „Ceea ce fac nu e artă" – spune el. „Dimpotrivă, e natură."[29] Dacă ar fi fost artă ar fi avut paloarea unei închipuiri, ar fi fost o divagație neconvingătoare, o abandonare a realului.[30] În cele din urmă, Jung pare a ieși învingător din conflictul acesta inconfortabil: „Abia către sfârșitul Primului Război Mondial – spune el – am ieșit treptat din întuneric. Două lucruri au contribuit la curățirea atmosferei: am rupt legătura cu vocea feminină care voia să-mi sugereze că fanteziile mele ar avea valoare artistică, dar, mai ales, am început să-mi înțeleg desenele de tip *mandala*. Era în 1918-1919. Prima *mandala* o desenasem în 1916..."[31] Soluția conflictului e, cum vedem, de o semnificativă ambiguitate: desenul rămâne o preocupare perseverentă, în timp ce vocea care atrăgea atenția

28. *Ibidem*, p. 183.
29. *Ibidem*, p. 189.
30. *Ibidem*, pp. 190–191.
31. *Ibidem*, pp. 198–199.

asupra aspectului artistic al acestei preocupări e reprimată cu asprime. Reprimată, dar nu dezmințită. Căci în cabinetul său de lucru, Jung continuă să deseneze, în vreme ce, în anticameră, „Anima" – sub masca lui Voltaire – zâmbește tăcut și cinic...

*

Mefiența cu care Jung își privește „eul artistic" e, între altele, rezultatul câtorva idei preconcepute pe care socotim util să le semnalăm. Mai întâi, arta e considerată drept cu totul străină de sfera cunoașterii. Cunoașterea e beneficiul exclusiv al științei și nu suportă imprecizia și excesul de expresivitate al limbajului artistic. E drept, arta poate da informații simptomatice asupra obiectului cunoașterii (în speță, asupra Inconștientului), dar nu e, în sine, un mod de a-l înțelege. Ea e pura *manifestare* a ceea ce urmează a fi cunoscut. Prea înrudită cu misterul pe care îl exprimă, ea nu poate spera să-l și explice sau – cu atât mai puțin – să-l sistematizeze. În acest sens, rezervele lui Jung față de o eventuală „cădere" în artistic sunt legitime. El risca suficient abordând teritorii socotite îndeobște ca fiind plasate dincolo de orizontul științei. Ocupându-se de lucruri care puteau trece drept „suspecte", era firesc să recurgă la mijloace care – ele măcar – să prezinte un minim gir academic. Cu alte cuvinte, Jung avea nevoie de intransigența științificului, așa cum avea nevoie de viața sa de familie, care să-i confere respectabilitate și soliditate imanentă într-o profesie aflată mereu – din unghiul simțului comun – la hotarul „inacceptabilului".[32] În aceste condiții, el va fi resimțit nu o dată arta și „frumosul" însuși ca pe niște ispite foarte puternice, dar vinovate. Nu întâmplător,

32. Cf. *Erinnerungen...*, *ed. cit.*, p. 193: „Familia și meseria au rămas pentru mine reperul la care mă puteam oricând întoarce, dovedindu-mi că sunt un om real și obișnuit [...]. Familia și știința:

în 1927, găsim într-o scrisoare către Hermann Keyserling o definiție ca aceasta: „«Frumusețea» e un sinonim al lui «a fi ispitit» sau «a fi atras».“[33] Ca atare, ea face parte, când devine operă de artă, din categoria „dionisiacului“, a „carnavalescului“, a mediumnicului.[34] Prejudecata – de nobilă sursă platoniciană – a mediumnității constitutive a artei și-a pus o certă amprentă inhibitorie asupra unui om ca Jung, care cunoștea mai bine decât oricine capcanele mediumnității.[35] S-ar spune chiar că, maturizându-se, Jung a devenit mai tolerant față de un îndemn al lui Freud, pe care, auzindu-l prima oară, îl socotise confuz și abuziv. Freud îl somase cândva să promită că nu va abandona niciodată *die Sexualtheorie*, ci că o va confirma ca pe o dogmă „împotriva revărsării de mâl negru a ocultismului“[36]. Prin „ocultism“ – precizează Jung –, Freud înțelegea orice atitudine sau domeniu care nu accepta premisele psihanalizei: filozofie, religie, artă etc. Ei bine, Jung a fost mai ascultător – în spirit, dacă nu în literă – față de acest îndemn al maestrului său, decât o bănuise la început... Iritarea cu care a reacționat la presupunerea că ceea ce face nu ar fi știință, ci artă se explică poate și prin prestigiul acestui îndemn.

---

am o diplomă de medic, trebuie să-mi ajut pacienții, am soție și cinci copii, locuiesc pe Seestraße la nr. 228, în Küsnacht – iată fapte concrete care mă solicită și mă susțin.“

33. Cf. *Briefe*, vol. 1, p. 69.

34. *Ibidem*, vol. 2, p. 296.

35. *Ibidem*, vol. 3, p. 259 („E un fapt de natura evidenței că reprezentanții artei moderne nu sunt conștienți de înțelesul lucrărilor lor“) și p. 292 („Desigur, arta modernă încearcă, atât cât e posibil, să arate lumea în întunecimea ei; din păcate, artiștii înșiși nu știu ce fac“).

36. Cf. *Erinnerungen...*, *ed. cit.*, p. 155.

„Artisticul" e, așadar, pentru Jung, o culpă latentă. Dar, în fond, e o *felix culpa*. Căci în tensiunea dintre impulsurile sale artistice și prudența sa științifică, Jung trăia, în mod nemijlocit, o formă de *coincidentia oppositorum*, un mister al colaborării contrariilor. El regăsea astfel în viața sa sufletească o temă a reflexiilor sale mentale. Hegelian vorbind, Jung trăia, prin artă, beția unificatoare a rațiunii (*Vernunft*), odihnindu-se, în felul acesta, de discriminările reci ale intelectului (*Verstand*) la care îl obliga conduita științifică de fiecare zi. Această experiență l-ar fi putut duce și mai departe: l-ar fi putut determina, de pildă, să integreze ierarhia – necesarmente didactică – dintre Conștiință și Inconștient într-o viziune mai organică, chiar dacă mai puțin cristalină. Firește, din motive strict logice, era mai ușor să reduci omul la metafora unei clădiri cu pivniță și mansardă, decât să rămâi în vagul unei dificile omogenități. Dar Jung trebuie să fi știut, pe de altă parte, că omul e o ființă care, la fiecare dintre nivelurile sale, e simultan pivniță și mansardă. În fiecare dintre fragmentele sale, omul e întreg, așa încât nu se pot face – în interiorul lui – departajări anatomic exacte. Nu poți constrânge „umbra" să rămână numai în camera de așteptare. Ea bântuie întreaga clădire, îi dă tonalitate specifică și un fundal constant. La fel, nu poți dori și nu poți reuși – când ești Jung – să ții sub narcoză un înnăscut *Drang zur Gestaltung*: îl lași să se manifeste, fie și ca „umbră", ca risc și ca ispită.

Jung face parte dintre puținii savanți ai lumii moderne care au avut forța să-și *trăiască* doctrina. „Viața mea – spune el în prologul cărții sale de amintiri – e povestea realizării de sine a Inconștientului meu." Până și în conflictul cu acea voce feminină care întruchipa, în viziunea lui Jung, ispita creației artistice, ne întâlnim cu o situație

arhetipală nu lipsită de antecedente. Există, iată, într-adevăr, un pasaj în *Phaidon* în care Kebes îl întreabă pe Socrate cum de s-a apucat, la bătrâneţe de „compoziţii muzicale", versificând un imn către Apollo şi fabulele lui Esop.[37] „Din cauza unui vis" – răspunde Socrate. Visul îi poruncise să nu părăsească viaţa pământească înainte de a sacrifica – prin operă proprie – muzelor. Socrate crezuse, mai întâi, că a şi făcut-o, de vreme ce s-a ocupat de filozofie, adică de „muzica cea mai înaltă". Apoi însă, temându-se că visul pretindea „acea specie comună" a muzicii practicată de artistul propriu-zis, el i se supusese pios, ca unei auguste autorităţi, şi devenise poet. Nici o clipă nu se simţise periclitat în adevărul lui de excursul liric la care îl îndemnase visul. Cu atât mai puţin simţise nevoia să şi-l cenzureze. În rest, asemănările cu întâmplarea lui Jung sunt izbitoare. Ca şi Socrate, Jung poartă pe umeri un dublu destin: al artistului şi al *raisonneur*-ului, al profetului şi al legiuitorului. Ca şi Socrate, Jung se consideră autentic numai în postura activităţii sale „diurne" (filozofia într-un caz, psihiatria în celălalt) şi, ca şi Socrate, el are revelaţia „umbrei" sale în vis. În sfârşit, ca şi Socrate, Jung sfârşeşte prin a-şi consuma – până la capăt – creativitatea, doar că, de data aceasta spre deosebire de Socrate, o face crispat, cu o conştiinţă vinovată, simţindu-se pândit, din anticameră, de votul de neîncredere al conştiinţei sale. Se vede că pe vremea lui Socrate omul era mai simplu sau mai conştient de simplitatea sa. Umbra şi zâmbetul lui conviețuiau în aceeaşi încăpere. Iar visele nu izvorau, pentru el, din întunericul conştiinţei, ci din lumina ei.

37. *Cf.* Platon, *Phédon*, 60 d şi urm., în *Oeuvres complètes*, vol. 4, partea I, Les Belles Lettres, Paris, 1926, p. 6. Îi mulţumim lui Gabriel Liiceanu pentru a ne fi atras atenţia asupra acestui pasaj.

AXA LUMII ŞI „SPIRITUL LOCULUI"

Componenta sud-est europeană a gândirii lui Mircea Eliade

Primul text monografic dedicat, în Occident, lui Mircea Eliade a apărut în 1963 (Thomas J. J. Altizer, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*). A urmat o destul de lungă tăcere, după care însă, începând din 1976 (John A. Saliba, *„Homo Religiosus" in Mircea Eliade: An Anthropological Evaluation*), exegeza operei ştiinţifice a profesorului a intrat într-o fază de acumulare galopantă, culminând, de curând, cu o culegere de studii omagiale publicată de Hans Peter Duerr, la editura Suhrkamp. Culegerea se intitulează *Die Mitte der Welt* şi are pe copertă o fotografie a *Coloanei fără sfârşit* de la Târgu Jiu... Emblema aceasta, confirmând încurajator latenţa de universalitate a culturii româneşti, trebuie contemplată cu gravitate, dincolo de retorica facilă a „mândriei" naţionale, care, deşi legitimă, riscă să alunece în sentimentalism sterp şi suficienţă. Trebuie, cu alte cuvinte, să depăşim euforia de primă instanţă a succesului, pentru a ne întreba asupra mecanismului lui. În reuşita – mondială – a lui Eliade, ca şi în aceea a lui Brâncuşi, e implicată o lecţie pe lângă care nu putem trece în starea de roză ebrietate a patriotismului local. Şi Eliade, şi Brâncuşi dovedesc că se poate ajunge în *miezul* lumii din orice *margine* a ei. Că *centrul* poate fi vizat din orice punct al circumferinţei. Şi, mai ales, că

rostul oricărui punct al circumferinței e să-și caute centrul și să-l „informeze" cu întreaga bogăție a marginalității sale. Accesul la universalitate al oricărei valori locale se asigură printr-un bine simțit dozaj între *specificitate* și *adaptare*. Abuzul adaptării creează anonimatul cosmopolit al dezrădăcinărilor de tot soiul. Abuzul specificității sfârșește în teribilism provincial și caricatură. Ferit de asemenea extreme, Mircea Eliade evoluează armonios în spațiul dintre ele. Performanța sa e de a fi găsit lungimea de undă în ale cărei limite spiritul locului dialoghează cu marele duh planetar. Rândurile care urmează nu vor altceva decât să surprindă câteva frânturi din acest dialog.

Componenta „răsăriteană", sud-est europeană, în speță românească, a structurii lui Mircea Eliade a început să fie invocată chiar și de cercetători ce nu pot fi suspectați de vreo subiectivă cointeresare. Așa, de pildă, în chiar culegerea de studii de la Suhrkamp, contribuția lui R. J. Zwi Werblowsky, notoriu profesor de istorie a religiilor la Universitatea din Ierusalim, atrage atenția asupra elementelor de spiritualitate răsăriteană identificabile în structurile adânci ale personalității lui Eliade. Spațiul românesc explică – după opinia lui Werblowsky – una dintre notele esențiale ale „naturii" eliadești: fecunda dispersie a informației, cromatica mozaicată a inteligenței, polimorfismul manifestării. Romanitate, adaosuri slave, balcanism, francofilie, intruziuni austriece și germane – iată varietatea specifică a unui profil cultural determinant pentru alcătuirea mentală și sufletească a lui Eliade. Dar să ne adresăm lui Eliade însuși. Ne vom îngădui, pentru aceasta, să pornim de la o experiență personală. Cu câțiva ani în urmă, în timpul unei convorbiri care avea loc în apartamentul său din Place Charles Dullin, profesorul a

vrut să ne arate un pasaj dintr-un caiet de însemnări mai vechi. După o căutare febrilă de câteva minute, l-am auzit spunând ca pentru sine: „Se vede că l-am uitat acasă!" Am crezut, cum e și firesc, că, întâlnirea noastră având loc la Paris, celălalt „acasă" însemna Chicago. Am fost, de aceea, cu atât mai surprinși să constatăm că ceea ce Eliade voia să spună de fapt era că uitase textul cu pricina la București. Așadar, după aproape patruzeci de ani de absență neîntreruptă din țară, el nu se instalase încă – mental – în altă parte. Mai mult chiar, formularea lui părea să caracterizeze episodul plecării din țară drept accidental: căci pentru cineva care constată *mirat* că a uitat acasă un text părăsit, în realitate, cu patruzeci de ani în urmă, momentul plecării e încă actual, iar absența de-acasă are aerul de a fi provizorie. Nu spui despre un obiect că „l-ai uitat acasă" decât când momentul acestui accident ține, pentru tine, de trecutul imediat, și anume de un trecut înghețat pentru totdeauna în imediatețea sa, un trecut care nu vrea să rămână în urmă. Un astfel de trecut iese, practic, din timp, pentru a deveni un dat constitutiv, temeiul unei tipologii. E limpede că apartenența intimă a lui Mircea Eliade la spațiul nașterii sale e mai mult decât un hazard administrativ, mai mult decât strictă biografie. Și vom înțelege mai bine această acută „marcă" locală dacă vom lua drept termen de comparație opera unui savant cu care Eliade are multe în comun, dar care, spre deosebire de el, stă sub semnul culturii central-europene: e vorba de Carl Gustav Jung.

Între Jung și Eliade, există ceea ce s-ar putea numi o vădită *coincidență a misiunii intelectuale*. Și unul, și celălalt îmbină o tenace fervoare științifică cu nevoia de a articula o terapeutică a sufletului modern, un sistem soteriologic. Amândoi fac parte dintre eroii reabilitării mitului în

lumea contemporană. Amândoi încearcă să vindece amnezia omului de azi, confruntându-l cu propriile lui adâncuri și înălțimi. Și amândoi reușesc să demonstreze că depozitul de rituri și simboluri ale umanității, departe de a fi reziduumul obscur al unor epoci defuncte sau un inutil atavism – cu rost, în cel mai bun caz, muzeal – este, dimpotrivă, o forță redutabilă înlăuntrul fiecăruia dintre noi, o componentă esențială a echilibrului nostru psihic. Dar în efortul paralel al acestor doi învățați există și date cu totul distincte. În parte, ele se pot explica, credem, prin câteva argumente de morfologie a culturii: Eliade și Jung sunt expresii ale unor „matrici stilistice" diferite. Firește, „diferența" aceasta e strict tipologică și nu implică, prin urmare, nici o ierarhie valorică între termenii ei. Cu atât mai puțin vrem să sugerăm că Eliade e un mare savant *pentru că* e un savant din sud-estul Europei. Nu afirmăm decât atât: apartenența lui Eliade la spațiul sud-est european transpare – în mod specific – în opera sa. Ni se va explica, poate, că o asemenea determinare e firească și generalizabilă. Toți suntem, într-un fel sau altul, modelați de un anumit „geniu al locului". Susținem totuși că nu toți suntem modelați în aceeași măsură. Că, de exemplu, nu s-ar putea vorbi cu egală îndreptățire despre un aspect sud-est european al scrierilor lui Tzvetan Todorov sau, în alt plan, despre ceea ce este „românesc" la E. M. Cioran. Dar în opera lui Mircea Eliade și în mărturisirile sale directe se întrevede un net „complex" balcanic. Iată un pasaj din *L'Épreuve du labyrinthe*: „Mă simțeam descendentul și moștenitorul unei culturi interesante pentru că e situată între două lumi: cea occidentală, pur europeană, și cea orientală. Participam la aceste două universuri. Occidental prin limbă, latină, și prin moștenirea Romei în moravuri. Dar participam de ase-

menea la o cultură influenţată de Orient şi înrădăcinată în neolitic. E o realitate valabilă pentru orice român, dar sunt sigur că e la fel şi pentru un bulgar, un sârbocroat şi, în general, pentru toţi Balcanii, pentru Europa de Sud-Est şi pentru o parte a Rusiei [...]. Dar această tensiune creatoare e, poate, ceva mai complexă la noi, pentru că suntem *aux confins des empires morts*, cum a spus un scriitor francez. A fi român e, pentru mine, a trăi şi a exprima şi a valoriza acest mod de a fi în lume. De o astfel de moştenire trebuia profitat!..." La o asemenea declaraţie, ar fi de adăugat o sumedenie de date concrete, culese din întreaga operă a lui Eliade: faptul caracteristic că îşi scrie literatura, dar şi o parte din lucrările sale ştiinţifice, în româneşte, interesul său mereu foarte intens pentru fenomenul românesc, admiraţia pentru Brâncuşi, textele din *De Zalmoxis à Gengis-Khan* sunt, în sine, argumente suficiente pentru a demonstra viguroasa comuniune dintre Eliade şi spaţiul său de obârşie. Când lucrările de tinereţe ale lui Eliade – apărute în România – vor fi cunoscute în Occident, se va vedea, de altfel, că toate marile sale teme de investigaţie, precum şi ideile esenţiale ale demersului său, întreaga sa originalitate erau, la plecarea din ţară, fapte constituite, cărora, după 1945, nu le puteau urma decât difuziunea şi consacrarea europeană. În prefaţa volumului întâi al ultimei lucrări tipărite de Eliade la Paris (*Histoire des croyances et des idées religieuses*), se specifică chiar că textul volumului reproduce, „cu excepţia câtorva capitole", esenţialul cursurilor de istorie a religiilor ţinute la Bucureşti între 1933 şi 1938.

În altă ordine de idei, merită consemnată împrejurarea că un om care a călătorit prin întreaga lume atât cât a călătorit Eliade poate spune, în anii târzii: „...călătoriile cele mai importante pentru mine sunt cele pe care le-am

făcut pe jos, între doisprezece și nouăsprezece ani, vara, săptămâni de-a rândul, trăind prin sate și mânăstiri, mânat de dorința de a părăsi câmpia Bucureștiului pentru a cunoaște Carpații, Dunărea, satele de pescari din deltă, Marea Neagră... Îmi cunosc foarte bine țara." Ideea însăși a propriei emigrări e manipulată de Eliade în sensul unei caracteristici naționale: „Ea prelungește – spune el – transhumanța păstorilor români."

Dincolo de asemenea referiri explicite la spațiul Europei orientale, există însă, în opera lui Eliade, și o prezență implicită a acestui spațiu. Ea este aceea care ne interesează în primul rând.

O bună comunicare cu „spiritul locului" face parte, în mod constant, din metodologia lui Mircea Eliade. El este un cercetător de tip inductiv, care are nevoie mereu de studiul erudit al unei zone bine circumscrise, pentru a obține generalizarea. O bună investigație a mitului are, pentru el, necesarmente, un debut regional, fie că e vorba de folclorul românesc, de spiritualitatea indiană sau de religiile australiene. Eliade își construiește întotdeauna teoriile pe o enormă factologie, culeasă scrupulos din toate zonele de cultură ale lumii. Cărțile sale dovedesc, toate, profundul respect al autorului lor pentru tot ce e *particularitate locală*, circumscriere specifică a miturilor. Din acest punct de vedere, Carl Gustav Jung ne apare drept un caz diametral opus. Mai mult decât adaptările regionale ale miturilor, pe el îl interesează valabilitatea lor generică, unificatoare. Plonjând în teritoriul, lipsit de orice determinare etnică, al „inconștientului colectiv", Jung deduce din el modul particular în care conștiința unui anumit pacient îl reflectă. Dar primul pas al lui Jung rămâne întotdeauna – în bună tradiție central-europeană – o conjurare a universalului. Eliade începe, dim-

potrivă, cu o scrupuloasă toleranţă către particular, către exotic şi provincial. E, în aceasta, nobila umilitate a cuiva care, născut la margine de imperii, ştie că există, la periferie, o intuiţie a centrului pe nedrept neglijată de absolutismul cunoaşterii „metropolitane".

Disjuncţia punctelor de pornire ale lui Jung şi Eliade dictează disjuncţia finalităţii lor. Jung porneşte universalist, dar ajunge la o foarte aplicată antropologie. Eliade începe cu o anexare a individualului, ancorează în regional, dar ţinteşte vizibil către o ontologie. Preocuparea mereu declarată a lui Jung pentru problemele omului, şi nu ale omului în general, ci ale omului *concret*, aflat în criza bolii psihice şi solidar cu criza veacului în care trăieşte, nu îşi are corespondent în opera lui Eliade. Savantul român – mai apropiat de Orient şi de gândirea presocratică – vede în om mai curând o transparenţă, o ipostază din biografia sacrului. Întrebat – în repetate rânduri – asupra sacrului, Jung refuză sistematic răspunsul frontal. El se socoteşte un practician, un reprezentant al ştiinţei experimentale şi e contrariat ori de câte ori i se reproşează un abuz metafizic: „Spiritele ştiinţifice – spune el într-o notă la *Ein moderner Mythus* – cad, adesea, în privinţa mea, într-un *malentendu*: mă acuză că fac metafizică din substraturile psihicului, la fel cum, de cealaltă parte, teologii îmi reproşează că psihologizez metafizica. Şi unii, şi ceilalţi se înşală. Eu sunt un spirit empiric care se păstrează în interiorul limitelor impuse de cunoaştere, de teoria şi de posibilităţile ei." În *Fragments d'un journal*, I, Eliade mărturiseşte, dimpotrivă, că visează ca, pornind de la credinţele şi miturile folclorice, să poată construi o metafizică. Pentru Jung, mitul are sens doar ca problemă a omului interior. Eliade se ocupă de mituri ca de un univers autonom care intersectează, desigur, universul uman, fără

însă a se confunda cu el. Antropocentrismul lui Jung nu e, poate, nicăieri mai pregnant și, am spune, mai aproape de spiritul protestant ca în lucrarea sa *Antwort auf Hiob*. Pe pagini întregi, Dumnezeu este psihanalizat – în această carte – ca un pacient oarecare. Eliade face parte dintr-o ambianță spirituală în care omul a învățat, mai curând, să-și relativizeze contururile. „Nu omul stă asupra vremilor, ci bietul om sub vremi" – spune tradiția răsăritului european. În aceeași, relativistă, tradiție se înscrie și discreția cu care abordează Eliade problema confesională. S-a spus despre el că e un istoric al religiilor fără religie. În orice caz, el nu înțelege să facă o filozofie consolatoare și să-și asume rolul unui mentor spiritual: rămâne în descriptiv și, cel mult, în aluziv, evitând să ofere cititorilor vreo dogmatică rețetă de viață. De aici spiritul de toleranță subiacent scrierilor sale.

Să spunem câteva cuvinte și despre tipul de enciclopedism întruchipat de Jung pe de o parte și de Eliade pe de alta. Amândoi reprezintă cazul – rar în veacul nostru – al unor inteligențe angajate curajos într-o foarte cuprinzătoare arie de cultură. Jung obține însă o mai sobră convergență a extrem de diversei sale informații. El aduce totul sub dominanta unei unice teme de meditație. Enciclopedismul lui Eliade e mai dispersat. Mai pitoresc, desigur, dar mai impulsiv și mai difuz. Pura curiozitate îi dirijează lecturile într-o măsură mai mare decât lui Jung, așa încât aspectul final al culturii sale ține mai mult de specia *fenomenalului* decât de aceea a *exemplarității*. Enciclopedismul lui Eliade rezultă simultan dintr-un *furor* gratuit al cunoașterii și dintr-un complex al omului născut într-o cultură „minoră". Iată o însemnare a sa din 1949: „...întrucât aparțin unei culturi minore, în care diletantismul și improvizația sunt aproape fatale, am intrat în

viaţa ştiinţifică plin de complexe, veşnic terorizat de a nu avea o informaţie «la zi». Aceasta m-a împiedicat, de când mă ştiu, să trimit un manuscris la imprimerie înainte de a mă fi asigurat că am citit aproape tot ce s-a scris despre problemă..."

Se vorbeşte mereu, ca despre o caracteristică a spaţiului sud-est european, de capacitatea de asimilare, de sinteză, de adaptare. O asemenea capacitate e perfect ilustrată de cazul Eliade. Constrâns a se integra vieţii universitare europene, Eliade a ştiut, din când în când, să facă acomodările necesare pentru a putea fi asimilat. Notele sale personale sunt pline de regretul constant de a nu fi lucrat întotdeauna după bunul său plac, obligat de împrejurări să lase erudiţiei locul pe care, în prima parte a vieţii sale, îl avea autenticitatea. „Câte îndrăzneli îmi îngăduiam în româneşte, pur şi simplu pentru că îmi cunoşteam cititorii" – stă scris în *Fragments d'un journal*. Şi în alt loc: „am impresia că mi-am irosit posibilităţile" sau „cred că cele mai bune cărţi ale mele vor fi scrise de un altul". Marcat de destinul sud-est european al acomodării, Eliade nu-şi poate permite luxul unor opinii riscate decât – poate – în literatura sa. Impozanta sa operă ştiinţifică e, dimpotrivă, impregnată de prudenţă academică, de bun-simţ universitar. Nu ne putem imagina, într-o carte de Eliade, această frază a lui Jung: „Trebuie să-mi asum riscul de a fi confundat cu falşii profeţi, periclitându-mi, astfel, reputaţia, fruct al unei lungi cariere..."

Facultatea de adaptare e – prin natura ei – o facultate paradoxală. Ea conservă fiinţa, modificând-o însă substanţial. A avea ca notă specifică instinctul de acomodare echivalează, uneori, cu a avea ca notă specifică puterea de a-ţi atenua specificitatea. Şi e straniu să constatăm, în acest sens, că Eliade, cu datele structurale amintite mai

sus, pare, până la urmă, integral absorbit de modelul central-european. Vorbind despre Jung, el îl compară cu un înțelept chinez sau cu un țăran din sud-estul Europei. E de acord cu un student care opune citadinismul lui Freud ruralității lui Jung. Dar Eliade? Mai are el, sud-est european prin naștere, ceva dintr-un țăran sud-est european? Mai are el – ca Jung – ruralitate, așadar acces nemijlocit la mentalitatea arhaică? Judecând după operele sale științifice, s-ar spune că adaptarea i-a reușit mai bine decât ar fi dorit-o... Și acest *exces al reușitei* e, parcă, uneori, prețul însuși al capacității de acomodare. Când, în 1951, invitat la Ascona, Eliade îi povestește lui Jung un vis, interpretarea psihiatrului e destul de drastică: el e de părere că omul de știință din Eliade a reușit să ucidă tot ce era în el vital, real, autentic în interesul pentru religii. Dacă – fie și cu unele corective – interpretarea lui Jung e exactă, atunci splendida operă a lui Mircea Eliade e încă o ilustrare posibilă a dramei intelectuale a sud-estului european: drama de a avea – în dialogul cu restul Europei – toate atuurile, în afara aceluia – inefabil – de a se simți, în cuprinsul ei, „acasă".

Dar interpretarea lui Jung nu e totuși exactă. Reușita lui Eliade capătă, în anii săi târzii, un nimb pe care Jung nu-l putea bănui în 1951: pe atunci, savantul român se afla în plin efort, la jumătatea drumului dintre „spiritul locului" și „axa lumii". El opera un aspru transfer, în care părăsirea de sine era gestul imediat necesar al regăsirii de sine. Acum, conștient de toate riscurile întreprinderii sale, așezat în aerul rece al „centrului", dincolo de regionalisme, dar și de universalismul electoral care bântuie uneori lumea, puțin obosit și puțin singur, Eliade știe cu siguranță că, de la o anumită înțelepciune în sus, „cen-

trul" e peste tot: *Axa lumii e expresia verticală a oricărui spirit al locului*. Iar dacă există provincie, atunci provincia prin excelență e lumea însăși, în întregul ei, în lumescul ei, în imensa ei dragoste pentru ne-lumea spiritului. Meritul suprem al lui Mircea Eliade e acela de a fi vorbit o viață întreagă despre această ne-lume ca și cum ea ne-ar fi la îndemână.

UN CREPUSCULAR: FRANCESCO GUARDI

Profesorului ION FRUNZETTI

Prolog la Veneţia

„A stat scris, aşadar, în cartea destinului, pe pagina vieţii mele, ca în 1786, la 28 septembrie, seara, când ornicul arăta ceasul cinci, să pot cuprinde cu privirile pentru întâia oară Veneţia, pătrunzând în lagune dinspre Brenta şi, curând după aceea, să trebuiască să intru şi să vizitez acest minunat oraş-insulă, această republică a castorilor. Şi astfel, slavă Domnului, Veneţia nu mai este pentru mine un simplu cuvânt, un nume găunos, dintre cele care sperie adesea pe duşmanul vorbelor goale dinlăuntrul meu."[1]

...Coborând, s-ar zice, în Veneţia direct din dosarele destinului său, Goethe pare a fi acompaniat în pasajul acesta de trompetele lui Händel. În chip neaşteptat, Veneţia avea să-i tempereze solemnitatea. Fie oferindu-i empiria bonomă a micilor bucurii („Piaţa de peşte şi nenumăratele produse ale mării îmi fac multă plăcere"), fie contrariindu-i sănătoasele deprinderi germanice („Dacă şi-ar ţine măcar oraşul mai curat...").

Într-o seară, la începutul lui octombrie, a stat de asemenea scris în cartea destinului lui Goethe să vadă, la unul

1. J. W. Goethe, *Werke in sechs Bänden*, ediţie îngrijită de Erich Schmidt, Insel Verlag, Leipzig, 1940, vol. 6 (*Vermischte Schriften*), pp. 129–130.

dintre cele optsprezece teatre veneţiene, o tragedie. La sfârşit, când scena se acoperise de cadavre, pe Goethe îl amuză să audă, printre aplauzele torenţiale ale publicului, strigătul: *Bravo i morti!*, un omagiu adus actorilor „doborâţi" de-a lungul piesei de pumnale şi otrăvuri. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, strigătul acesta putea fi încă resimţit drept simplă anecdotă. Astăzi însă nu-l mai putem percepe ca pe un episod minor din cartea de drum a lui Goethe. El pare a fi frontispiciul paginii veneţiene din cartea destinului. Astăzi ştim că, în veacul al XVIII-lea, fiecare privire zvârlită asupra acestui „minunat oraş-insulă" era un fel de a aplauda în marginea unei hecatombe.

Teatrul şi moartea sunt, la Veneţia, realităţi consanguine. Oraşul întreg e o patetică scenografie în care convenţia şi realitatea se întrepătrund. Înainte de a dispărea ca organism statal independent, la 17 octombrie 1797, prin tratatul de la Campo-Formio, Veneţia avea aerul de a-şi fi regizat dispariţia, de a o fi „jucat", ca pe o enormă, premonitivă mascaradă. Amurgul istoriei ei evocă apoteoza unui actor care, interpretând moartea unui personaj, moare el însuşi dinaintea unei asistenţe entuziasmate de „firescul" artei sale. De ambele părţi ale rampei, acelaşi tragic amestec de adevăr şi trucaj, aceeaşi confuzie de seriozitate şi joc, de hazard şi inexorabil. De-a lungul întregului veac al XVIII-lea, Veneţia, răvăşită de fiinţa grimasantă a Carnavalului, a reuşit ca în acelaşi timp să mimeze moartea şi să moară cu adevărat. Pe canalele ei, artificiul devenise o formă – cea mai curentă – de naturaleţe. Şi atunci, a picta imagini din Veneţia însemna a face simultan pictură de observaţie şi pictură de imaginaţie, topografie şi fantazare.

Despre Guardi s-a spus că le-a practicat pe amândouă. Dar s-a aşezat un prea categoric hotar între acele imagini

ale sale calificate drept *vedute* și cele numite *capricci*. Specialiști îndelung antrenați în asemenea tranșante distincții au ajuns să se întrebe asupra raporturilor cronologice dintre ele: a început Guardi ca un cuminte topograf, răspunzând cerințelor pieței, sau ca un pictor de peisaje închipuite? În care dintre cele două specii artistice se simțea mai acasă? Care îl reprezintă mai bine? Caracteristic pentru Guardi e însă tocmai un anumit echivoc al imaginii: exactitățile sale „naturaliste" trec dincolo de evidența optică. „Realismul" său nu rezultă din simpla observație a lucrurilor: e un conglomerat de presentimente. Invers, când pare a inventa ceva, el nu face, adesea, decât să *constate* o stare de fapt. Invenție, combinație intelectuală pură erau ruinele lui Piranesi.[2] Francesco Guardi vorbește despre *realitatea* degradării. El pictează – cum observă Giulio Carlo Argan – nu ruine ale trecutului sau ruine visate, ci *ruina prezentului* însuși, deosebindu-se astfel, în ciuda tuturor asemănărilor exterioare, de pictorii de ruine care proliferau în Franța și în Italia veacului său. Un zid descompus nu e, pentru maestrul venețian, nici urmă arheologică, nici preromantică evocare a trecutului: e zidul descompus al cetății sale, cel pe lângă care se plimba zilnic. Ce e curios e că, dintre toți contemporanii săi, Guardi pare singurul dispus să-l vadă... Ceilalți hedonizau iresponsabil de la o serbare la alta.

Iar Veneția nu ducea lipsă de serbări: era, mai întâi, *la Sensa*, Înălțarea, când somptuoase procesiuni de gondole escortau galera dogală (*il Bucintoro*) până la Lido. Urma o ceremonie simbolică tradițională (*Sposalizio del*

2. Maurizio Bonicatti, „Precedenti storici di Francesco Guardi nella tradizione settecentesca del «Capriccio»", în *Problemi guardeschi. Atti del Convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi, Venezia 1965*, Alfieri, Veneția, 1967, pp. 23–29.

mare) și, seara, un banchet mirific pentru toată lumea. Mulțimea petrecea în piața San Marco, iar nobilimea și oaspeții străini în Palatul Ducal. Mai erau apoi serbările parohiale (*le Sagre*), regatele, încoronarea dogelui, urmată de un mare bal și, mai cu seamă, serbările carnavalești care începeau la 25 decembrie și, cu câteva întreruperi, acopereau cam șase luni din an. Viața fiecărui venețian era un slalom amețitor printre jocuri de noroc, spectacole, petreceri, conspirații politice și mascarade. Orașul – după spusa lui de Brosses – avea de două ori mai multe curtezane decât Parisul și toate erau *d'une douceur d'esprit et d'une politesse charmantes* („de o delicatețe a spiritului și de o politețe fermecătoare"). Costumația de bal a unei femei bogate putea costa, cu bijuterii cu tot, 30–40 000 de ducați. Nu e de mirare că, încă din secolul al XVI-lea, aristocrația venețiană scăpăta. Apăruseră faimoșii *Barnabotti*, un soi de patricieni „proletarizați", instalați – modest – în cartierul San Barnaba.[3] Negustorimea în schimb, laolaltă cu circarii, șarlatanii de toate calibrele și fabricanții de măști se îmbogățeau. Mai ales fabricanții de măști. Căci în timpul Carnavalului, proaspăt îmbogățiții puteau lua masca nobilei obârșii, în vreme ce nobilii sărăciți o luau pe aceea a averii. Prin acest subterfugiu, se obținea „aparența unei egalități între oameni, care plăcea tuturor"[4]. Or, egalitatea, când e doar aparentă, e semn al haosului. Delirul carnavalesc odată declanșat, nimic nu-l mai putea opri; nici măcar moartea dogelui. Ea se ținea tăinuită până la începutul postului, așa încât verva petrecerilor să nu aibă

3. Pentru toate acestea și pentru un foarte comprehensiv tablou al moravurilor venețiene, vezi, *inter alia*: Charles Diehl, *Une République patricienne, Venise*, Flammarion, Paris, 1915.

4. Sunt cuvintele elvețianului Edmondo Lundy, aflat la Veneția pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. *Cf.* Michelangelo Muraro, „Le Carnaval de Venise", în *Jardin des arts* nr. 76, martie 1961, p. 22.

de suferit. Într-un text privind „psihopatologia carnavalului", Robert Volmat face, pe bună dreptate, o analogie între omul carnavalesc și omul maniacal.[5] Alternanța post–carnaval, singura care ritma desfășurarea anului venețian, seamănă cu alternanța stărilor opuse ale psihozei maniaco-depresive. E deci o formă de ciclotimie și, ca atare, un simptom de degenerescență. Și aceasta mai ales într-o republică îmbătrânită cum era Veneția secolului al XVIII-lea. Procuratorul Luigi Ballarini, într-o scrisoare din 1789 către ambasadorul Veneției la Paris, avea, prin urmare, destule motive să spună: „Pe-aici, Carnavalul nu încetează să degenereze și totul e străbătut de melancolie." Venețienii se încăpățânau totuși să ignore acest adevăr și să sanctifice jumătatea de carnaval a anului ca pe o tonică feerie. Francesco Guardi, ultimul lor mare pictor, i-a contrariat aruncându-și mereu privirile dincolo de focurile de artificii și de *domino*-uri: către jumătatea de post a anului și a sufletului venețian...

„O sută de tablouri în căutarea unui autor..."[6]

Poate că trebuia să fii puțin străin Veneției pentru a-i percepe drama cu oarecare luciditate. Or, familia Guardi

---

5. Robert Volmat, „La festivité. Psychopathologie du carnaval", în *Jardin des arts* nr. 76, martie 1961, pp. 3–8. Vezi și René Guénon, „Sur la signification des fêtes «carnavalesques»", în *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962, pp. 162–166. De asemenea, Elio Zorgi, „Origine des fêtes vénitiennes", în *Amour de l'Art* nr. 52–54, 1951, pp. 31–36 și T. Pignatti, „Venetian Festivals and Amusements", în *Apollo* (G. B.), nr. 163, 1975, pp. 208–215.

6. Împrumutăm acest subtitlu articolului „Centosessanta quadri in cerca d'autore", publicat de Felice Filippini în *Cenobio*, 1965, pp. 245–253, pe marginea expoziției „Mostra dei Guardi", găzduită în iunie–septembrie 1965 la Palazzo Grassi din Veneția.

avea o incontestabilă componentă septentrională. Peisajul ei originar era Tirolul.[7] Ferdinand III al Austriei conferise întregului „clan", încă din secolul al XVII-lea, un atestat de nobleţe. Un frate al tatălui lui Francesco fusese ofiţer în armata Bavariei; tatăl însuşi, Domenico, studiase pictura la Viena şi se căsătorise acolo cu o Maria Claudia Pichler. La Viena se născuse şi Gianantonio Guardi, fratele mai mare al lui Francesco. Abia în jurul lui 1700 Domenico şi Maria Pichler se mută la Veneţia, unde li se nasc ultimii trei copii: Maria Cecilia în 1702, Francesco în 1712 şi Nicolò în 1715. Un an după naşterea acestuia din urmă, la numai 38 de ani, Domenico, tatăl, moare şi atelierul său trece în subordinea băiatului cel mare, Gianantonio.

E limpede că începuturile artistice ale familiei Guardi poartă marca ambianţei vieneze. Domenico stătuse sub influenţa unui anume Strudel devenit ulterior pictor de curte. Gianantonio nu avea cum să rămână în afara acestei influenţe care, prin el, se va fi răsfrânt şi asupra lui Francesco.[8] „Florile" sale (datând din deceniul 1730–1740) aveau drept model, după Antonio Morassi, lucrările unui colaborator al lui Strudel: Werner Tamm.[9] Iar faptul că la bătrâneţe, o dată în 1788 şi apoi în 1792, Francesco Guardi simte nevoia să pornească spre Tirol, pentru a reîntâlni Mastellina natală, demonstrează o dată mai mult

7. *Cf.* Giovanni Ciccolini, „La famiglia e la patria dei Guardi", în *Studi trentini*, vol. 32 (1953), pp. 105–131 şi 325–354, vol. 33 (1954), pp. 29–56, 189–200 şi 301–316.

8. Asupra acestei probleme, cf. Nicolò Rasmo, „Osservazioni e proposte sulla formazione pittorica dei Guardi", în *Problemi guardeschi*, pp. 188–193.

9. *Cf.* Antonio Morassi, „Guardi peintre de fleurs", în *Connaissance des arts* nr. 129, noiembrie 1962, pp. 65–71.

că pictorul nu la Veneția se simțea acasă, ci la nord de ea, într-o lume mai patriarhală.

Familia Guardi funcționa – în teritoriul picturii – ca o adevărată breaslă. Raporturile dintre meșter și ucenic erau înlocuite de acelea dintre tată și fiu sau dintre fratele mai mare și cei mai mici.[10] Toți cei trei băieți ai lui Domenico au fost, asemenea lui însuși, pictori. Tot pictor a devenit fiul lui Francesco, Giacomo. Cât despre Cecilia, ea s-a căsătorit cu celebrul Gianbattista Tiepolo și a dat naștere tot unui pictor, în persoana lui Giandomenico Tiepolo. Obiceiul acesta – cu sunet medieval – de a practica orice meșteșug înăuntrul unei colectivități specializate, fie ea și de ordin familial, era curent în Veneția settecentistă și, de altfel, în întreaga Italie. La Bologna, de pildă, se consacrase familia de „quadraturiști" Bibiena. Talentul sau numai dexteritatea se transmitea de la unchi la nepot (ca în cazul Sebastiano Ricci – Marco Ricci), de la tată la fiu (Pietro Longhi – Alessandro Longhi) sau de la cumnat la cumnată (Giovanni Antonio Pellegrini – Rosalba Carriera). Rosalba Carriera lucra împreună cu cele două surori ale ei, Angela și Giovanna. Un exemplu caracteristic este și acela al familiei lui Canaletto: tatăl și fratele său erau decoratori de teatru, iar Bernardo Bellotto, urmașul său cel mai vestit, îi era nepot.

Pentru istoricul de artă, acest mod de solidarizare artistică în interiorul unui atelier de familie pune probleme extrem de complicate, când nu de-a dreptul insurmontabile. Așa stau lucrurile dacă ne decidem a stabili care dintre operele de până la 1760 (anul morții lui Gianantonio)

---

10. *Cf.* Michelangelo Muraro, „The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds", în *The Burlington Magazine* nr. 691, vol. 102, octombrie 1960, pp. 421–429.

ieşite din atelierul guardesc aparţin fratelui mai mare şi care lui Francesco: aceasta, în eventualitatea în care nu vom socoti colaborarea dintre cei doi atât de strânsă, încât să renunţăm a mai deosebi mâna unuia de a celuilalt. Titlul pirandellian al subcapitolului de faţă îşi află justificarea tocmai în acest persistent dubiu sub care sunt înregistrate, de obicei, imagini dintre cele mai diferite: scenele din viaţa Sf. Iosif păstrate în colecţia Lutomirski din Milano, amoraşii aflaţi azi la ambasada italiană de la Paris, madonele de la Belvedere di Aquileia şi Cerete Basso şi, mai ales, scenele din viaţa lui Tobie, pictate la Veneţia, în Biserica Arhanghelului Rafael. Toate laolaltă se integrează fără asperităţi în stilul veneţian tipic veacului al XVIII-lea pe linia Sebastiano Ricci, Giuseppe Bazzani, Piazzetta. Originalitatea lor ar consta totuşi, după Vittorio Moschini, într-o netă respingere a oricărei reţete neoclasice.[11] Fiocco, prin 1932, nu se sfia să vadă în autorul unora dintre imaginile acestea un soi de „Boucher italian", mai bun încă decât cel francez...

Multă vreme, până în 1916, Francesco Guardi nu a intrat în discuţie ca posibil semnatar al lucrărilor despre care vorbim. Abia la acea dată Fogolari îşi declară, într-un articol privind pictura bisericii din Belvedere, încrederea într-un Francesco exersat nu numai în domeniul vedutistic, ci şi în acela al picturii de figuri. Ipoteza lui e reluată şi adâncită de Giuseppe Fiocco în 1923: nu numai că Francesco a început ca pictor de mitologii şi scene religioase, dar el îl umbrea cu totul în domeniul acesta pe fratele său mai mare, Giovanni Antonio. Fiocco va fi contrazis de savanţi ca E. Modigliani şi H. Voss, dar reconfirmat de V.N. Lazarev, într-un articol din *Burlington*

11. Vittorio Moschini, *Francesco Guardi*, Milano, 1965, p. 18.

Magazine (1934). De la Lazarev înainte, abrupta prejudecată după care tot ce e reușit artisticește trebuie atribuit lui Francesco, în vreme ce tot ce e nereușit sau parțial reușit aparține lui Gianantonio a adus problema fraților Guardi într-un punct mort. În 1944 însă, Edoardo Arslan (într-un studiu apărut în *Emporium*) atrage atenția asupra importanței pe care Gianantonio o are în realizarea lucrărilor ieșite din atelierul familiei înainte de 1760. În sfârșit, în 1951, Antonio Morassi vorbește despre el ca despre un mare artist (tot în *Emporium*). Cercetătorul italian are apoi norocul să descopere, într-o colecție particulară din Geneva, un desen în peniță semnat „Giov. Antonio Guardi", ale cărui superioare calități îi întăresc concluziile: fratele mai mare al lui Francesco e un plastician de anvergură, a cărui dotație se exprimă decisiv în toate tablourile la care a colaborat.[12] Morassi îi atribuie chiar în întregime pictura din Biserica Arhanghelului Rafael. La fel, Pietro Zampetti, Denis Mahon ș.a. Tot lui Antonio i se atribuie imaginile alegorice gândite pentru palatul Suppiei și păstrate azi în colecția Cini din Veneția. Sinding-Larsen și veteranul Fiocco nu se lasă convinși totuși atât de ușor. Ultimul ține, inflexibil, la semnătura

12. *Cf.* Antonio Morassi, „Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi", în Emporium, vol. 114, 1951, pp. 195–219 și *idem*, „A Signed Drawing by Antonio Guardi and the Problem of the Guardi Brothers", în *The Burlington Magazine* nr. 605, vol. 95, august 1953, pp. 260–267. Vezi, de asemenea, Ettore Violani, „Gian Antonio o Francesco Guardi? Storia di un errore", în *Letteratura* nr. 76–77 (1965), pp. 122–128, și C. L. Ragghianti, „Situazione dei Guardi", în *Problemi guardeschi*, pp. 223–231. O sistematizare a discuțiilor privitoare la caracterele distinctive ale fraților Guardi dă M. Muraro într-o substanțială notă la articolul său „The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds" (*cf.* supra).

lui Francesco, iar cel dintâi, sesizând unele afinități dintre *Scenele din viața lui Tobie* și *Miracolul Sf. Hyacinth*, presupune coexistența stilistică a celor doi maeștri în limitele aceleiași pânze. Se acceptă, în genere, că Antonio e mai ușor clasabil la rubrica unui academism de coloratură rococo, în vreme ce Francesco – de un „patetic intimism"[13], iubitor de observație concretă, de detaliu peisagistic și de contururi vehement spulberate în atmosferă (ceea ce unora, lui Piazzetta de pildă, li se părea carență a desenului) – intră mai greu în sistematica obișnuită a stilurilor. Bravurii lui Antonio el îi adaugă *personalitatea*. Aflat, la început, sub autoritatea fratelui său, Francesco își desăvârșește mijloacele fără grabă, ca unul căruia nu-i venise încă ceasul. În unele desene timpurii, se mai simte, poate, adierea stilului nordic (*Pietà* de la Muzeul din Bassano). Câte o compoziție lasă să transpară soluții din repertoriul lui Tintoretto. Sunt „citați", alteori, Magnasco, cei doi Ricci, Giuseppe Maria Crespi sau Zuccarelli. De altfel, una dintre „afacerile" curente ale atelierului Guardi era executarea de cópii după artiștii consacrați și ceruți de o largă clientelă: Domenico Feti, Pittoni, Piazzetta, Solimena etc. „Veduta" se vindea mai prost din cauza concurenței masive a lui Canaletto. Efortul *rentabil* era cuvântul de ordine al atelierului și, chiar dacă nu încuraja maximal creativitatea, el era un foarte bun argument pentru întreținerea virtuozității. În mulțimea de imagini care își caută, cum am văzut, autorul, pendulând între paternitatea lui Antonio și aceea a lui Francesco, putem identifica, din când în când, și situația inversă: a autorului care își caută imaginile dincolo de comenzi impuse, de rețete de familie

13. *Cf.* Terisio Pignatti, „Linguistica e linguaggio dei fratelli Guardi", în *Problemi guardeschi*, pp. 174–181.

și de calcule comerciale. Francesco Guardi – deja matur – e categoric prezent în ciclurile decorative de la Belvedere, Cerete și Veneția. Dar nu e prezent cu *vocația*, ci cu simpla lui, fermecătoare, *dotație*. Aventura vedutei, pe care o presimțise încă de prin 1750, abia după sfârșitul lui Antonio îl va putea absorbi definitiv. Ca să participăm și noi, în cunoștință de cauză, la aventura aceasta, avem nevoie, mai întâi, de o scurtă pregătire istorică.

Scurtă istorie a vedutei

În traducere literală, *veduta* înseamnă „ceea ce se vede". Dar expresia „ceea ce se vede" nu e lipsită de o ambiguitate care va marca întreaga istorie a genului vedutistic în Italia secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Pe de o parte, „ceea ce se vede" indică domeniul purei exactități optice. A picta ceea ce se vede *așa cum se vede* înseamnă a împinge scrupulul topografic până la un naturalism de tipul fotografiei. Dar „ceea ce se vede" poate avea și o nuanță în plus: poate însemna „*doar* ceea ce se vede" sau, altfel spus, „ceea ce nu face *decât* să se vadă", aparență, vizualitate pură. Și într-un caz, și într-altul se conturează ca obligatorie – pentru pictor – o anumită tehnică iluzionistă. Dar nu e același lucru a fi preocupat de *exactitatea* iluziei (cazul vedutei-fotografie) sau de *iluzia* exactității (cazul vedutei-scenografie). În primul caz, predomină un descriptivism de obârșie nordică, în cel de-al doilea predomină teatralitatea barocă. Să urmărim, rând pe rând, aceste două variante tipologice, atenți la eventuala lor întrepătrundere.

Veduta esatta (*veduta dai luoghi*) a evoluat în prelungirea peisajului urban, cultivat în Olanda secolului al XVII-lea de talente dintre cele mai diverse, de la Van der Heyden și Pieter de Hooch, la Jan Vermeer. Și nu întâmplător cel

care a consolidat genul în Italia este Gaspar Van Wittel, un olandez stabilit la Roma în jurul lui 1675 și devenit, pentru patria sa adoptivă, Vanvitelli sau Gaspare „degli Occhiali."[14] Interesul străinului venit în Italia pentru consemnarea conștiincioasă a priveliștilor din jurul său ține de un tabiet turistic banal, pe care călătorii coborâți de dincolo de Alpi nu aveau cum să nu-l adopte. Roberto Longhi găsește însă și la un italian al veacului al XVII-lea un anumit gust pentru precizia filologică, explicabil prin cultul pentru clasicitate, care, în epocă, începea să capete temei arheologic: e pictorul de ruine antice Viviano Codazzi[15], un pictor de ruine care nu poate fi calificat drept „preromantic", căci imaginile sale nu au tonul elegiac și retrospectiv al „picturii de ruine" practicate, în secolul următor, de un Hubert Robert. Codazzi face vedută *secundum veritatem* (= potrivit adevărului), străină de spiritul idealismului antichizant. La limita tendinței inaugurate de el și hrănită de o puzderie de topografi minori în întreaga Europă se află cristalinitatea lui Canaletto și corectitudinea rece a lui Bellotto.

Care era publicul dispus să finanțeze producția acestui tip de artă? Pentru a răspunde, e suficient să invocăm *furor*-ul călătoriilor spre sud, al cărui apogeu e atins mai ales după tratatul de la Utrecht (1713), când se constituie moda „marelui tur". Episodul central al acestui mare tur european, recomandat fiecărui om de cultură (în Anglia

14. Michael Levey pomenește și de încercările vedutistice datorate, în Veneția secolului al XVII-lea, tot unor nordici: germanul Joseph Heintz și suedezul Richter. *Cf.* M. Levey, *La Peinture à Venise au 18e siècle*, Paris, 1967, pp. 136–137. Pentru Gaspar Van Wittel, cf. Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, 1966.

15. *Cf.* Roberto Longhi, „Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica", în *Paragone*, anul VI, nr. 71, noiembrie 1955.

mai cu seamă), era Italia, iar din Italia, Veneția. În fiecare an muribunda republică primea câte 30 000 de vizitatori străini, începând cu *des nouveaux riches* mânați de vulgare snobisme și terminând cu capete încoronate.[16] „Cine n-a văzut niciodată Italia – spunea Johnson – se simte întotdeauna puțin inferior față de cei care au văzut-o." A fi văzut Italia devenise, așadar, un soi de atestare mondenă pe care călătorii se grăbeau să o confirme, fie aducând cu ei drept *souvenir* propriul lor chip pictat de artiști italieni (de Rosalba Carriera, de pildă), fie cumpărând din piața San Marco „vederi" expuse acolo pentru vânzare de un Canaletto sau, mai târziu, de un Guardi. Vedutele erau, așadar, ceea ce sunt astăzi cărțile poștale ilustrate: un produs de export, o industrie locală destinată aproape în exclusivitate turiștilor. „Compendiile" italienești care înregistrau, în secolul al XVIII-lea, reușitele picturii contemporane lor nu găseau de cuviință să pomenească de pictorii vedutiști. Opera lor nu-i interesa pe amatorii de artă italieni, părând a trece mai mult drept o performanță artizanală. Pentru străini, ei nu erau totuși mai puțin celebri. Pe de altă parte, trebuie să admitem că vocația multora dintre vedutiști nu era pe măsura îndemânării lor. Dacă ar trăi în zilele noastre, Gaspar Van Wittel sau primul ilustrator notoriu al Veneției, Luca Carlevarijs (pe care o răutăcioasă legendă îl descrie murind de apoplexie la 1730 din cauza succeselor elevului său Canaletto), n-ar fi făcut pictură, ci ar fi patronat mari firme ale industriei fotografice. Aspectul pragmatic al vedutismului realist nu era însă fără corespondent în estetica secolului al XVIII-lea, teza „utilității" artelor frumoase fiind, se știe, tipică acestui secol. Să adăugăm că obsesia

16. *Cf.* Charles Diehl, *op. cit.*, *passim*.

exactității strict optice va fi trecut drept foarte comodă într-o Veneție în care – după spusele lui Montesquieu – „numai ochii se pot bucura, dar inima și spiritul nu". Cea mai bună propagandă pe care venețienii și-o puteau face era să reproducă *fără comentarii* strălucirea exterioară a orașului lor așa încât abisul care îl pândea să fie uitat. Ironia momentului făcea, prin urmare, ca vedutele, născute pentru a-i ajuta pe străini să-și aducă aminte de Veneția, să provoace venețienilor înșiși uitarea ei. În realitate, orașul era ceea ce toți știau că este, fără a o recunoaște: o „paradă de aparențe", îndărătul căreia totul agoniza.[17]

Pentru a-și încadra bine imaginea și pentru a găsi perspectiva corectă, vedutiștii se foloseau de *camera ottica*, un instrument optic care, deși cunoscut încă de pe vremea lui Dürer, nu înceta încă a fascina. Contele Algarotti, unul dintre cele mai pitorești personaje ale epocii, îi descrie sumar mecanismul: „...cu ajutorul unei lentile de sticlă și al unei oglinzi, se construiește un aparat care transpune imaginea unui obiect sau a unui tablou oarecare pe o foaie de hârtie [...]. Acest ochi artificial se numește cameră optică. Nefiind traversată decât de razele luminoase provenite de la obiectul vizat, ea dă o imagine de o claritate și de o forță excepționale. Nimic nu e mai plăcut vederii și mai util decât un asemenea tablou. Contururile sunt precise, perspectiva și clarobscurul sunt de un realism uimitor, iar culoarea e vie și puternică totodată."[18] Algarotti simte totuși că rigoarea stereoscopică a imaginii obținute cu ajutorul unui instrument ca acesta e o „dulce minciună".

---

17. Michael Levey, *op. cit.*, pp. 9–17 și *passim*.

18. Francesco Algarotti, *Raccolte di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, Livorno, 1765, vol. 2, pp. 151–155, *apud* Giuliano Briganti, *Les Peintres de „vedute"*, Veneția, 1971, pp. 16–17.

În definitiv, „cu un astfel de instrument poți discerne lucruri pe care altfel nu le poți vedea". Pentru cel care privește într-o *camera ottica*, viața nu e – notează cu îndreptățire Michael Levey – decât un „joc optic". Pictorul observă și reproduce un spectacol la care, în fond, nu participă.[19] Dar această neparticipare care, în prima clipă, garantează „obiectivitatea" documentară a vedutei sfârșește, în cele din urmă, prin a-i reduce corporalitatea, prin a o transforma într-o construcție *abstractă*. Spațiul pictat nu mai e cel real. E o invenție obținută mecanic, o simplificare tipic „iluministă", potrivit căreia *a vedea bine* nu înseamnă decât a vedea *ordonat*, sintetic. E ceea ce caracterizează – după Giulio Carlo Argan – lucrările lui Van Wittel.[20] Refuzând orice emotivitate, ele au mai curând limpezimea unei ecuații decât consistența imediatului. Claritatea vedutei „realiste" evocă *topos*-ul cartezian al „clarului și distinctului". Mentalul predomină asupra senzației, deși punctul de plecare fusese tocmai acuratețea celei de-a doua. Și aceasta pentru că, vrând-nevrând, văzul în sine și, cu atât mai mult, reprezentarea plastică sunt *artificii* de un fel sau de altul, predestinate a manipula realul ca pe o materie primă. Privirea pe care vedutistul o plimbă peste lucruri are efectul pe care lava Vezuviului l-a avut căzând asupra orașelor din preajmă. Ea *conservă* realul, îl *fixează* până la imobilitate, dar face aceasta pârjolind tot ce e viu, ucigând ceea ce vrea să conserve. Așa

19. M. Levey, *op. cit.*, p. 134.

20. *Cf.* Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana III: Il Cinquecento, il Seicento e il Settecento, dal Neoclassicismo al Futurismo*, Florența, 1968, p. 407.

se explică de ce până și cea mai corect imitativă vedută câștigă, cu trecerea timpului, o metafizică patină... Ea oferă simultan spectatorului densitatea lumii și improbabilitatea ei; ea definește actualul ca inactualitate.

Veduta ideata (sau *di fantasia*) e, de la bun început, prin intenție măcar, mai „artistică" decât veduta *esatta*. Ea nu folosește realul decât ca alfabet al imaginarului și, în locul exactității, vrea *efectul*, expresivitatea, emoția. Veduta exactă era antibarocă prin definiție. *Veduta ideata* e barocul însuși. Evident, și sursele ei sunt diferite. Ea derivă, se pare, din decorul manierist (tip Tibaldi), conturându-se ca gen specializat de-a lungul secolului al XVII-lea prin artiști ca Angelo Colonna sau Agostino Miteli, iar în secolul al XVIII-lea, prin școala „quadraturiștilor" bolognezi din familia Bibiena. „Quadraturiștii" (pictori de perspective arhitectonice) și așa-numiții *prospettici* (dintre care mai cunoscut era Vittorio Maria Bigari) se ilustrau în mod curent prin executarea decorurilor necesare reprezentărilor teatrale și serbărilor publice. Pentru ei, perspectiva, arhitectura urbană sau ruinele vechi prezentau un interes primordialmente scenografic. Erau „recuzită", material retoric. De altfel, Marco Ricci, care pentru această specie a vedutei e ceea ce Carlevarijs fusese pentru cea „optică", colaborase, la Londra, în 1709, cu Giovanni Antonio Pellegrini, pentru realizarea unor decoruri de teatru. Canaletto însuși – care, după Brandi, datora mai mult lui Ferdinando Bibiena decât lui Van Wittel[21] – făcuse în tinerețe experiențe asemănătoare, ca să nu mai vorbim de unul dintre maeștrii prezumtivi ai lui Guardi, Michele Marieschi. În sfârșit, între scenografii bolognezi se formase și Giovanni Paolo Pannini (1691–1765?), cel dintâi artist, îna-

21. Cesare Brandi, *Canaletto*, Mondadori, 1960, p. 23.

inte de venețieni, dispus să-și dedice întreaga dotație omagierii grandilocvente a unui oraș: Roma.

Din Marco Ricci – care nu mai înțelegea, ca Van Wittel, să facă *portretul* locurilor pictate, ci *lectura* lor sentimentală[22] – s-au desprins două subspecii ale vedutei „ideate": una ne va interesa mai puțin, e cea pronunțat *rococo* a unor Zuccarelli și Zais, autori de arcadiene *capricci*. Cealaltă, străină de coregrafiile roze atât de gustate în epocă, va culmina cu construcțiile tragice ale lui Piranesi și cu vedutele inimitabile ale lui Francesco Guardi. În Guardi – prin Marco Ricci – se împlinește destinul unei picturalități exasperate pe care abia secolul al XX-lea va ști să o redescopere și să o înțeleagă cum se cuvine. Marco Ricci îl întâlnise la Milano pe Magnasco, a cărui tușă fanatică purta amprenta formelor destrămate ale lui El Greco și a drasticei atmosfere din peisajele lui Salvator Rosa. Amintiri din desenele lui Callot și din arhitecturile fantasmagorice ale obscurului Monsù Desiderio treceau de asemenea, prin Magnasco și Marco Ricci, către un Guardi îndeajuns de modern pentru a suporta competiția cu cvasicontemporanul său Francisco Goya. De fapt, între cei doi era diferență de o generație. Dar Guardi devenise întru câtva contemporan cu Goya înainte ca Goya să devină contemporan cu sine, înainte, așadar, de momentul în care spaniolul a părăsit confortul cartoanelor de tapiserie pentru a trimite asupra lumii herghelia tuturor coșmarurilor sale.

O „conversiune", o mutație dintr-un registru într-altul trăise și Guardi pentru a ajunge de la imagistica primei sale tinereți – împărțită cu fratele mai mare – la aceea a

22. *Cf.* Fortunato Bellonzi, *Pittura italiana IV: Dal Seicento all'Ottocento*, Milano, 1960, pp. 153–154.

vedutei. Când s-a produs această conversiune? După unii, ea nu putea avea loc înainte de moartea lui Gianantonio, survenită în 1760. Francesco s-ar fi apucat, prin urmare, de peisaj abia pe la 48 de ani. Deşi precedente ale unei asemenea târzii reformulări tematice există în istoria artei (Poussin, de pildă, a devenit şi el „peisagist" abia către sfârşitul vieţii), e greu de acceptat ca un artist febril ca Guardi să-şi fi asumat destinul cu o astfel de întârziere.

Problematică este şi identitatea maestrului sub al cărui patronaj el şi-a început „specializarea" de vedutist. O tradiţie care merge de la Pietro Gradenigo la Simonson vede în Francesco un şcolar al lui Canaletto. Antonio Morassi a descoperit însă, în colecţia ducelui de Buccleuch, unsprezece vedute de tinereţe făcute în colaborare cu Michele Marieschi, ceea ce a dus la supoziţia unei ucenicii în atelierul acestuia şi a unui debut vedutistic în jurul lui 1740, aşadar înainte ca Guardi să fi împlinit treizeci de ani.[23] Firesţe, un pictor cu ascendentul căpătat în ambianţa veneţiană de Canaletto se impunea, ca model, oricărui artist mai tânăr. Cu toate acestea, deosebirile dintre el şi Guardi rămân mai mari decât apropierile. Iar atunci când se poate totuşi vorbi de o imitaţie guardescă a maestrului mai în vârstă, ea pare fixată la momentul stilistic pe care Canaletto îl atinsese în jurul lui 1725 (efecte dramatice, exploatare violentă a clarobscurului etc.). Să fi trecut atunci Francesco prin atelierul său încă de la optsprezece ani,

23. Antonio Morassi, „Circa gli esordi del vedutismo di Francesco Guardi con qualche cenno sul Marieschi", în *Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on His Eightieth Birthday*, Phaidon Press, London, 1959, pp. 338–352.

24. Antonio Morassi, „Francesco Guardi as a Pupil of Canaletto", în *The Connoisseur* nr. 613, vol. 152, martie 1963, pp. 150–158.

urmând să fructifice ceea ce acumulase în prima tinereţe abia către 1750?[24] O ipoteză mai cumpănită formulează, în 1968, Denis Mahon.[25] Pe la 1740, Guardi îşi încearcă mâna ca pictor de *capricci*, în maniera lui Marco Ricci. La 1750, când, aşa cum reiese din corespondenţa cu Carlo Cordellina, el îşi câştigase, înăuntrul atelierului lui Gianantonio, o poziţie mai autonomă, Francesco abordează veduta *esatta*, în lucrări precum cele aflate azi la muzeul din Baltimore. Marieschi murise în 1744, Canaletto plecase în 1746 la Londra, de unde n-avea să revină decât peste zece ani, iar Bellotto plecase în 1747 la Dresda. Împrejurările erau deci prielnice unei specializări care, pentru a se consolida, nu mai trebuia să ţină seama de o concurenţă prea severă. Întâietatea cronologică a *capriccilor* faţă de vedutele *esatte* nu e însă unanim acceptată. După Edoardo Arslan, episodul „romantic" al lui Guardi survine abia după 1770, aşadar după o îndelungă practică de vedutism *secundum veritatem*.[26] În ce ne priveşte – am spus-o încă din primele pagini ale textului nostru –, această dispută nu ni se pare relevantă. Francesco Guardi, deşi intrat în istoria vedutismului în succesiunea lui Marco Ricci mai mult decât în aceea a lui Carlevarijs, e cel dintâi şi ultimul pictor veneţian în arta căruia *veduta esatta* şi *veduta ideata* se contopesc, pentru a reflecta chipul unei Veneţii care, şi ea, devenise un amestec de *Venezia esatta* şi *Venezia di fantasia*.

---

25. *Cf.* Denis Mahon, „When did Francesco Guardi become a «Vedutista»?", în *The Burlington Magazine* nr. 779, vol. 110, februarie 1968, pp. 69–73.

26. *Cf.* E. Arslan, „Considerazioni sul vedutismo di Francesco Guardi", în *Problemi guardeschi*, pp. 8–22.

Vidul lagunei

Semnul specific al artei lui Guardi ar fi de căutat, așadar, în capacitatea sa de a cuprinde în unicitatea fiecărui tablou două Veneții în loc de una: o Veneție a preaplinului somptuar, laolaltă cu o Veneție a pustiului istoric. Cu alte cuvinte, Guardi percepe, de jur-împrejurul Veneției nemijlocit *prezente*, un cearcăn de *absență*, o întețită pândă a vidului. Dar a vorbi, pornind de aici, despre tristețea subiacentă a picturii guardești e – deși legitim – prea puțin încă. Guardi nu e un simplu ilustrator al sfârșitului venețian: el rămâne, înainte de toate, un ilustrator al exuberanței de a fi pictor. Dificultățile de care ne izbim, ca istorici ai artei, ori de câte ori avem de atribuit și de datat o lucrare a acestui artist exprimă tocmai temperamentul cuiva care nu a avut răbdarea de a-și contabiliza opera, de a pune în ea altă ordine decât aceea, inefabilă, a creației. Orice catalog al picturii lui Guardi e o juxtapunere de aproximații cronologice în care recunoaștem, până la urmă, omogenitatea stilistică a unui singur gest. Aceeași semnificație are, fără îndoială, tradiția care consemnează *rapiditatea de execuție* a lui Guardi. Nu era vorba nici de superficialitatea purei îndemânări, nici – cum insinuau, meschin, contemporanii – de lăcomia câștigului. Nu era, în sfârșit, nici efortul titanic al unui artist care se teme a nu avea dinainte destul timp pentru a-și realiza proiectele. Era doar o imensă plăcere de a face meserie, de a lucra. Era, de asemenea, o formă de grație, și de îndrăzneală. Trebuie să ne întoarcem la obârșiile manierismului, la unele pasaje din scrierile lui Vasari, pentru a înțelege sensul acestui *fa presto* al lui Guardi. Vasari opunea minuției studioase a marilor maeștri din Quattrocento curajoasa dezinvoltură a unora dintre artiștii veacului său. Dezinvoltura aceasta – în care Anthony Blunt vedea o

variantă de *sprezzatura* (nonşalanţa recomandată de Castiglione curteanului perfect) – scutea opera finită de uscăciune, asigurându-i cuceritoarea naturaleţe a vieţii.[27] În pictura lui Vasari însă, ca şi în aceea a altor manierişti, viteza de lucru ascundea uneori şi stricta ambiţie a performanţei, a recordului, ceea ce avea să provoace, din partea clasicizanţilor de mai târziu (Bellori, Félibien etc.), o radicală penalizare. La Guardi, rapiditatea e un corelativ al inspiraţiei. Ea e consecinţa firească a unei greu disciplinabile pofte de expresie. De aceea, în vedutele sale, *tragicul spectacolului* înregistrat conlocuieşte straniu cu o nedisimulată *bucurie de a picta*. Rezultă un efect de „dulce-amărui" pe care, uneori, Guardi îl are cu Watteau. Chiar când ceea ce se vede nu mai are nimic sărbătoresc – şi e limpede că sub privirea artistului până şi festivităţile dogale întruchipează mai mult rutina splendorii decât splendoarea însăşi –, imaginea pictată se înscrie într-un sărbătoresc al reuşitei plastice care interzice privitorului orice formă de sentimentalism, de participare rudimentar psihologică la evenimente. De altfel, Guardi reuşeşte frecvent, prin miracolul talentului său, să-şi înalţe discursul dincolo de contingenţele Veneţiei. Decadenţa oraşului devine un caz particular al legilor timpului, *o metaforă universală a decadenţei*. Iar în această metaforă simţim configurându-se un mod de a gândi lumea şi istoria care e tot atât de puţin al emotivităţii contingenţiale pe cât este al unui raţionalism naiv apodictic. Altfel spus, degradarea zilnică nu stârneşte nici lamentaţia, nici aforismul. Agonia Veneţiei e contemplată cu gravitate, dar,

27. Suntem recunoscători colegului V. I. Stoichiţă pentru a ne fi atras atenţia asupra apariţiei termenului de *sprezzatura*, alături de acela de *prontezza di mano*, şi în critica de artă veneţiană din secolul al XVI-lea.

parcă, de pe înălțimea tăcută a unei consolatoare înțelepciuni. Oricât de umbroasă, pictura lui Guardi nu e niciodată o emfatică ieremiadă. Ea are, în luciditatea ei, un soi de pace expozitivă, care tulbură fără a îngrijora. Și, dacă vom încerca să identificăm, în epocă, corespondentul teoretic al acestei picturi, nu-l vom găsi – cum au făcut-o alții, forțând lucrurile – în filozofia kantiană[28], ci, mai curând, în gândirea lui Giambattista Vico. Fără să vedem contaminări exprese acolo unde nu sunt de invocat decât obscure afinități, percepem în arta lui Francesco Guardi o înțelegere a marilor ritmuri ale istoriei, analogă celei din *Știința nouă* (1725). Atribuim liricelor *capricci* guardești aceeași valoare de adevăr pe care Vico o atribuie poeziei și, de aceea, nu credem că artistul însuși făcea vreo deosebire între vedutele *dal vero* și cele *ideate*. Punem o anumită subtilă resemnare, ce ni se pare a străbate imagistica lui Guardi, pe socoteala unei foarte exacte intuiții a timpului ciclic, compus, după spusa lui Vico, din *corsi e ricorsi*, din dispariții și reîntoarceri. Și, mai ales, interpretăm deosebirile dintre vedutismul venețian curent (model: Canaletto) și vedutismul lui Guardi ca pe un fenomen echivalent deosebirilor de doctrină și metodă dintre Vico și Descartes. „Filozofii – spunea Vico – au îngreunat spiritele cu metoda lui Descartes, pretinzând, cu percepția lor clară și distinctă, a putea reface fără efort tot ce se găsește prin biblioteci..." Dar claritatea – continuă gânditorul napolitan – „e mai curând viciul rațiunii umane, decât virtutea ei". Or, revoluția stilistică a lui Guardi constă tocmai în abolirea clarității stereoscopice a predecesorilor săi, în favoarea unei intuitivități pline de infinite nuanțe.

---

28. *Cf.* Carl von Lorck, „Immanuel Kant und die Bildkunst seiner Epoche", în *Jahrb. Albertus-Königsberg*, vol. 5 (1954), pp. 57–80.

Pentru a trece, așadar, de la reprezentarea limpezimii lagunei venete la reprezentarea vidului ei, pictorul a trebuit să-și regândească, fără menajamente, mijloacele. Atenuarea clarității înseamnă, mai întâi, *atenuarea luminii*. Soarele coboară de la zenit spre crepuscul. Eclerajul capătă, prin aceasta, reflexe de argintiu selenar. Spectacolul luminat iese din specia familiarității diurne, se înstrăinează de experiența comună, pentru a se contamina de misterul blând al unei universale înserări. Lumea e mai tăcută, mai nemișcată și mai opacă. Cerul atârnă mai greu, apele devin vâscoase, contururile se zdrențuiesc, roase de penumbre. Materia corpurilor pictate nu mai e o oglindă a luminii sau suportul pe care lumina se odihnește: ea devine *lumină condensată* până la limita întunericului. Asistăm, prin urmare, la un eveniment fizic și spiritual de felul aceluia pe care Hans Sedlmayr l-a analizat ca definitoriu pentru cultura modernă: secularizarea luminii și, în ultimă instanță, destrămarea sau radicala modificare a statutului ei.[29]

Privitorul care va așeza alături un tablou de Canaletto și unul de Guardi nu va întârzia, probabil, să constate că pictura celui din urmă ne introduce într-un univers de siluete, ritmuri și substanțe aflate „cu un pas mai aproape de neființă" decât cele din pictura primului. Lumea lui Canaletto e mai elaborată, mai consistentă și pare, de aceea, mai durabilă. Lumea lui Guardi tinde să reintre în indistinct, aspiră la nedeterminare. Născută din haosul apelor, Veneția cere, în sfârșit, cu oboseala lui Hyperion, să se întoarcă în haosul lor. Și o cere pe limba lui Guardi. Căci în materie de expresie a vidului – el dovedea o competență pe care numai arta orientală o putea concura.

---

29. *Cf.* Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, 1964, mai ales pp. 9–17.

Oarecari afinități între veduta guardescă și peisajul vechi chinezesc au fost percepute de timpuriu. În 1908, Simonson era chiar excedat de acest abuz comparatist, temându-se că el ar putea diminua originalitatea pictorului venețian.[30] Și totuși, în câteva dintre capodoperele sale, Guardi evocă în chip spontan lumea extrem-orientală. Pare să fie vorba – concede, între alții, Roberto Longhi – de o „genială asimilare a limbajului prescurtat al poeziei figurative orientale, pe care artistul l-ar fi putut «sorbi» din ceștile de cafea"[31]. Dar în veacul al XVIII-lea, prezența în Europa a Extremului-Orient, a Chinei în primul rând, era departe de a avea discreția imageriei minore a porțelanurilor. Sinofilia plutea în aer. Și dacă pentru Guardi nu avem documente care să ateste frecventarea sistematică a perimetrului stilistic chinezesc, asemenea documente există pentru mulți dintre artiștii importanți ai veacului său: Watteau, Fragonard, Boucher, ca să nu mai vorbim de decoratori specializați în *chinoiseries* ca Pillement sau Huet. Schimbul dintre China și Europa era, de altfel, în secolul al XVIII-lea, biunivoc.[32] Un compatriot

30. George A. Simonson, „Francesco Guardi (1712–1793)", în *Gazette des Beaux-Arts*, decembrie 1908, p. 502.

31. Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Veneția, 1946, pp. 37–38, *apud* Giuliano Briganti, *Les Peintres de „vedute"*, Veneția, 1971, p. 27.

32. Există o foarte bogată bibliografie privind relațiile dintre Europa și China în secolul al XVIII-lea. Ne mulțumim a menționa câteva titluri: J. Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, 1911; A. Reichwein, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925; R. W. Lightbown, „Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32 (1969), pp. 228–278. *Cf.* și Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973.

al lui Guardi, iezuitul milanez Giuseppe Castiglione, va face, la Peking, începând din 1715, o neobișnuită carieră de pictor, sub numele Lang Shih-ning. De la Marco Polo la Matteo Ricci și Matteo Ripa, Italia avea, în definitiv, o lungă experiență de contact cu Asia. A miza pe această experiență în comentariul unui peisagist ca Guardi nu e deci o extravaganță. Lucrările sale sunt, prin ele însele, probe îndestulătoare. Construcția arborilor din unele *capricci*, caligrafia de vâsle și catarge din care se întrupează faimosul Bucintoro în una dintre pânzele de la Luvru, rezolvarea expeditivă a siluetelor care cravașează suprafața pictată a atâtor tablouri și, mai ales, *suveranitatea vidului* în câteva dintre cele mai pure reușite plastice ale artistului sunt martori categorici ai unei „informații" optice orientale pe care n-o putem trece cu vederea, chiar dacă Guardi însuși nu o resimțea, în mod conștient, ca pe un reper.

Explorarea virtuților stilistice ale vidului este în suficientă măsură caracteristică artei guardești pentru a merita o mai insistentă reflecție.[33] Să pornim, pentru aceasta, de la nemijlocirea imaginii. Iată, de pildă, acea *Vedere a lagunei* cu Turnul Marghera, aflată la Londra. „Figurația" acestui tablou este de un laconism vecin cu tăcerea. Un larg plan orizontal – ca de stampă japoneză derulată – se organizează în jurul a două repere verticale: catargul bărcii din primul plan și, spre dreapta, în fundal, Turnul Marghera. Nemișcarea acestei ordini rectangulare capătă doar câteva accente dinamice prin cele două-trei diagonale, pitoresc regizate în stânga compoziției. Spațiul întregii

33. Câteva considerații asupra vidului în peisajul extrem-oriental se vor găsi în lucrarea noastră *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Ed. Univers, București, 1980, pp. 172–174. (*Cf.* și ediție Humanitas 1992, 2003 – *n. ed.*)

imagini se constituie prin dialogul netulburat a două viduri: vidul cerului și vidul apei. Pictorul nu pare interesat să reproducă specificitatea plastică a celor două viduri, ci, mai curând, substratul lor comun, echivalența lor ideală. Tot ce e volumetric în acest peisaj are strictamente rolul de a exalta golul, absența, nevolumetricul. Tipica anvelopă argintie a picturii lui Guardi, obținută din combinații de alb, negru și ocruri verzui, adaugă ansamblului o inconfundabilă notă spectrală.[34] Totul e răcoare crepusculară, liniște fluidă, imobilitate. Nimic mai antibaroc decât această imagine. Pictura a devenit, înăuntrul ei, o formă subtilă de *pasivitate*. Gestul creator renunță a mai fi ofensiv; orice agresivitate retorică e anulată. Formele, în loc de a declama, se mulțumesc să enunțe. Și, dacă e posibil, să enunțe monosilabic. Nici o intruziune a cantitativului nu e tolerată în acest tablou: nici măcar cantitativismul – de tip matematic – al perspectivei. Între primul plan și planul ultim, nu există, practic, un spațiu intermediar, o tranziție riguros calculabilă, o gradare. De fapt, în afara bărcii din stânga, *totul* în acest tablou e îndepărtat, și anume reductibil la un singur plan al depărtării. Cu alte cuvinte, în măsura în care tot ce apare în imagine (minus barca din stânga) e exprimat în termenii unei unice suprafețe (o suprafață aflată în preajma liniei orizontului), putem spune că Guardi obține aci o *depărtare fără adâncime*, o depărtare plată, în care e loc mai curând pentru siluete decât pentru corpuri. Depărtarea fără adâncime, depărtarea *aspațială* este condiția de existență a *irealului*. Și

34. Specificul paletei guardești e înregistrat ca atare de frații Goncourt încă din secolul al XIX-lea. Într-o descriere a înserării pe laguna venetă e introdus în scenă Guardi însuși, ținând în mână o paletă pe care nu se află decât tente de alb și negru. *Cf.* Ed. și Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier*, Paris, 1894, p. 281.

realitatea comună a bărcii din stânga nu face decât să confirme irealitatea peisajului din restul imaginii. Același procedeu e reluat – cu consecințe asemănătoare – și în altă capodoperă a artistului: în prețioasa *Gondolă pe lagună* de la Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano. Aci, toate mijloacele puse în joc în peisajul de la Londra își sporesc efectul. Turnul Marghera avea încă – în planul ultim al peisajului analizat – o prezență autoritară; iar planul ultim însuși, deși – cum am spus – apărea unificat într-o suprafață omogenă, lăsa încă loc unor minime nuanțe spațiale: o subțire limbă de pământ se detașa, de pildă, de linia fundalului, avansând ușor spre privitor. În „Laguna" de la Milano, contrastul dintre „aproape" și „departe" e absolut. Arhitectura așezată pe firul orizontului nu pare decât o îngroșare a ductului său. Bărcile care plutesc dinaintea malului sunt simple umbre. Iar saltul de la ele la marea barcă din avanscenă e uriaș. Pe scurt, suntem confruntați cu *una dintre cele mai eliptice imagini ale artei europene*. Și totuși, din economia extremă a limbajului și, pe de altă parte, din proporția modestă a pânzei (lucrarea e, ca mai toate lucrările lui Guardi, de mici dimensiuni) rezultă, în mod neașteptat, senzația netă a amplorii, a spațiului vast prin tocmai faptul de a fi nelocuit.

Este momentul ca – pornind de la asemenea imagini – să revenim apăsat asupra acelei însușiri a picturii guardești care o distinge tranșant de a altor vedutiști și, în primul rând, de a mai vârstnicului Canaletto. Guardi este singurul dintre „topografii" Veneției care, dincolo de împestrițarea carnavalescă a orașului, dincolo de locvacitatea pieților sale, percepe pustietatea aspră a lagunei. Desigur, ca și Canaletto, „elevul" său este mereu obligat de clienți să reproducă aglomerația Veneției, delirul suprapopulării ei. Dar chiar și în aglomerație, și mai ales în ea,

Guardi simte prezența devastatoare a lagunei, miasma ei funestă. Ca mai târziu Baudelaire, pictorul italian vede neîncetat, dedesubtul splendorii, stigmatele morții. Chiar și în fastul unei adunări ca aceea prilejuită de concertul dedicat arhiducilor ruși care vizitau Veneția în 1782 (München, Alte Pinakothek), singura realitate pictată e amorful. Corpurile umane sunt simple arătări, accidente de umbră și lumină. Desfigurate de vacuitatea proprie, ele au paloarea și anonimatul trupurilor de înecați. Malurile lagunei par să fi invadat totul.

În tablourile lui Guardi, chiar și în acelea din care mulțimea nu lipsește, e mai multă singurătate decât în tablourile lui Canaletto. Mai multă singurătate, mai puțin eveniment și mai puțin zgomot. Veneția lui Canaletto e o Veneție solară și activă. A lui Guardi e macerată de semiîntuneric și sătulă de faptă. Când festivitățile dogale sunt pictate de Canaletto sau gravate de Brustolon, scena e plină de *participanți*, de actori. Când același moment trece sub privirea lui Guardi, participanții devin mai curând *spectatori*, scena e invadată de public. Iconografia guardescă abundă în *motivul mulțimii care stă și privește*: văzute din spate, ca niște adevărate embleme ale placidității dornice a uita de sine dinaintea câte unui eveniment mai mult sau mai puțin spectaculos, grupuri umane compacte contemplă fie zborul în balon al contelui Zambeccari, fie ceremoniile papale din piața San Zanipolo, fie vreo trupă de acrobați, fie vreun incendiu. Guardi nu face însă niciodată, oprindu-se asupra unor astfel de împrejurări, reportaj. El nu e, cum crede Vittorio Moschini, un „cronicar" al Veneției.[35] Cronicarul adevărat se livrează fără rezerve evenimentului pe care îl relatează. Guardi

35. Vittorio Moschini, *op. cit.*, p. 42.

obține mai degrabă un discurs despre derizoriul evenimentului și, în consecință, despre futilitatea reportajului. Dinaintea căderii Veneției, ca și personajele fascinate de flăcările de la San Marcuola, Guardi are glacialitatea perplexității. Și pictura pe care o face pare să aparțină uneori cuiva care începe să creadă că Veneția și venețienii, cu puterea și strălucirea lor, n-au existat niciodată.

Apele Veneției și simbolismul bărcii

„Moartea e pentru mine azi
O aromă îmbătătoare,
Ca o odihnă pe malul unei ape."

(*Din* Sfatul unui om deznădăjduit cu sufletul său, Egipt, dinastia a XII-a. Trad. rom. C. Daniel)

În secolul al XVIII-lea, apele nu mai sunt pentru Veneția un accident specific, ci un semn al destinului. Străbătută de siluetele funerare ale gondolelor, ființa lichidă a orașului încetează să mai ilustreze categoria inocentă a pitorescului, pentru a căpăta demnitatea unui simbol. Există, într-adevăr, o mereu reiterată corelație între tema apelor și tema morții. „Când moare – spunea Heraclit –, sufletul se face apă." Este o afirmație care presupune asimilarea universului acvatic cu neantul, cu haosul primordial, cu originarul. Alunecarea vieții spre termenul ei ultim e pretutindeni resimțită ca o curgere fluvială, după cum „tranzitul" propriu-zis din tărâmul lumesc în acela al umbrelor e rezumat în imaginea trecerii Styxului; e deci o traversare de ape. În virtutea acestui străvechi simbolism, reperabil în cele mai disparate tradiții culturale, am putea spune că, în luntrea sa cotidiană, gondolierul e fatalmente un Charon profan. Orice promenadă al cărei

traseu e dictat de labirintul canalelor veneţiene evocă o dantescă rătăcire de duhuri în nelumescul morţii. Nu întâmplător motivul literar al „morţii la Veneţia" a făcut cariera pe care o cunoaştem. Veneţia pare – şi aceasta începând cu secolul al XVIII-lea – un avanpost al Apocalipsului, un *memento* al sfârşitului, răsădit în inima însăşi a fastului secular.

E de la sine înţeles, pe de altă parte, că soluţia clasică a oricărui prisos de ape, vehicolul salutar al trecerii peste ele e *barca*. Din Egiptul vechi şi până în Irlanda, din Oceania şi Melanezia până în Grecia antică, simbolismul bărcii îşi demonstrează, fără breşă, universalitatea. Barca slujeşte fie transportului sufletelor în lumea de dincolo (vezi legendele corăbiilor cu morţi şi ale „vaselor-fantomă"), fie expulzării demonilor sau a celor posedaţi de ei, în afara universului familiar (vezi tema „corăbiei nebunilor" – „Stultifera navis", „Narrenschiff").

Ni se va obiecta, desigur, că prezenţa apelor şi a bărcilor în tablourile unui pictor care a ales drept subiect Veneţia nu constituie un argument îndestulător pentru aducerea în discuţie a motivelor simbolice amintite. Ar fi, e drept, un abuz să descifrăm în chip mecanic, orice imagine populată de ape şi ambarcaţiuni drept o parabolă a morţii. Nu am risca o asemenea interpretare dacă am avea dinainte lucrări de Carlevarijs sau Canaletto, marine olandeze sau litoraluri impresioniste. Ni s-ar părea legitim totuşi să încercăm o lectură simbolică a *Furtunii* lui Bruegel sau a vedutelor lui Guardi. Căci şi Bruegel, şi Guardi fac parte dintre artiştii care văd în lucruri mai ales ceea ce ele ascund. Apele şi gondolele Veneţiei au ascuns veacuri de-a rândul un *potenţial simbolic* pe care istoria veneţiană nu l-a constrâns la manifestare. Abia către sfârşitul secolului al XVIII-lea potenţialul acesta a

ieşit la suprafaţă, a devenit o realitate. Până atunci, canalele şi bărcile au fost numai *decorul* peisajului venet. O dată cu Guardi, ele au căpătat o altă învestire, recomandându-se ca purtătoare de ursită. Nicolai Hartmann ar spune că din *spiritul obiectivat* al Veneţiei ele s-au înălţat la rangul *spiritului ei obiectiv*.

De altfel, datele înseşi ale imaginii plastice guardeşti ne oferă toate justificările pentru o interpretare care să depăşească nivelul ei strict „denotativ". Eminenţa de ordin formal, prestanţa pe care o are barca din „Laguna" de la Milano atestă neîndoielnic o înlocuire a registrului naturalist cu cel simbolic.

Convingătoare, în acelaşi sens, ar fi analiza comparatistă a reprezentării *apei* în tablourile lui Canaletto şi în acelea ale lui Guardi. La Canaletto (în *Vederea Canalului Grande*, de pildă, aflată tot la Milano, în colecţia Crespi, sau în *Canale della Giudecca* din aceeaşi colecţie), apa este mai mult *semnalată* decât *descrisă* pictural. Ea se înscrie în câmpul tabloului ca o simplă suprafaţă, pe care încreţirea măruntă a valurilor e trasată aproape grafic. Guardi este incomparabil mai sensibil la *volumul* apei, la densitatea ei materială. Pentru el, canalul veneţian nu e, ca pentru Canaletto, o oglindă pe care se alunecă în plan orizontal. E expresia exterioară a unei *adâncimi*, pragul unei scufundări iminente. Apele au – în pictura lui Guardi – conotaţia fatalităţii, a pericolului, a ameninţării; şi era de neevitat ca artistul să se simtă ispitit – singurul între vedutişti – de tema furtunii pe mare, a adâncului răzvrătit (vezi lucrarea de la Milano).

Putem spune deci, fără ezitare, că simbolismul apei conferă artei guardeşti un anumit caracter profetic. Peisagistul a înţeles că, pictând priveliştile între care trăia, le transforma, pe nesimţite, în oracol, în semne ale prăbu-

şirii. Şi, înconjurat de potop, el şi-a aflat salvarea, navigând pe arca propriei lui arte.

Ca orice profet, Francesco Guardi n-a avut în vremea şi în ţara sa succesul meritat. La şaptezeci de ani, el primea pentru un tablou jumătate din preţul pe care îl căpăta – pentru aceeaşi marfă – Canaletto la începutul carierei sale.[36] Vedutistica lui Guardi era acceptată, de regulă, atunci când nu se găsea pe piaţă altceva sau când cumpărătorul nu era suficient de înstărit pentru a investi în nume mai sonore. Francesco a contribuit însă, tocmai de aceea, la naşterea unui *nou tip de patronaj* artistic: e vorba de oameni cu venituri modeste, burghezi mai curând decât aristocraţi, cochetând ingenuu cu bunul-gust şi cu savantlâcul, dar sinceri în iubirea lor de artă şi dornici s-o slujească pe potriva mijloacelor de care dispuneau.[37] Acesta a fost multă vreme publicul lui Guardi, chiar şi după moartea sa. Prin energia expeditivă a desenului, prin mişcarea plină de *brio* a tuşei, prin atmosfera de reverie îngrijorată care îi populează semiîntunericul, pictura guardescă nu oferea clienţilor ei obiecte de consum facil. Ea a început prin a fi o pictură de colecţionari, mai mult sau mai puţin obscuri, şi abia în ultimul sfert al veacului al XIX-lea a intrat în discuţia criticii (Ch. Yriarte, P. Leroi) şi apoi a pictorilor înşişi.[38]

---

36. *Cf.* Francis Haskell, „Francesco Guardi as Vedutista and Some of His Patrons", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23 (1960), p. 257.

37. Ibidem, *passim*. Printre clienţii lui Guardi se numărau foarte puţini aristocraţi (Pierro Pesaro sau contele Giacomo Massimiliano di Collalto). Majoritatea era dintr-o categorie mai modestă: Gianmaria Sasso, dr. Giovanni Vianelli, Padre Giuseppe Toninotto etc.

38. *Cf.* Francis Haskell, „Francesco Guardi and the Nineteenth Century", în *Problemi guardeschi*, pp. 56–81.

Descendenți direcți în ordinea stilului, Francesco n-a avut. Fiul său, Giacomo, a rămas toată viața un simplu vignetist.[39] Un oarecare Giovanni Migliara a încercat, între 1812 și 1818, să-l pastișeze, dar a preferat curând să-și aleagă modelele printre artiști austrieci și germani, mai bine prizați de public.[40] Marea reușită stilistică a lui Guardi l-a închis în cercul unei singurătăți din care numai ultimele cinci-șase decenii l-au putut smulge. A fost comparat cu Corot (M. Levey, V. Moschini), cu Whistler (G. Simonson), cu Goya și Daumier (M. Muraro). A fost trecut printre precursorii impresionismului (A. Morassi). A devenit obiect de licitație pe de o parte și de investigație erudită pe de alta. A intrat în arhivele gloriei. Închipuind expresia plastică a unui sfârșit de lume, Francesco Guardi a pus picturii moderne un început memorabil, pentru care prețul unei vieți de insatisfacții și al unei posterități multă vreme ingrate merita să fie plătit. Iar apoteoza finală a artistului dă simbolismului apei ultima sa rotunjime. Căci el nu e numai un simbolism al sfârșitului ireversibil, ci, în egală măsură, unul al marilor cicluri vegetale, mereu reînnoite. Mediu privilegiat al morții, apa este și izvor al oricărei reînvieri. Între aceste două extreme simbolice, ca între malurile aceluiași râu, luntrea picturii lui Guardi păstrează un etern echilibru.

---

39. *Cf.* Rodolfo Pallucchini, „Nota per Giacomo Guardi", în *Arte veneta*, vol. 3 (1949), pp. 131–135.

40. Mary Pittaluga, „Le «vedute veneziane» di Giovanni Migliara", în *Arte veneta*, vol. 8 (1954), pp. 334–347.

IDIOMURI ALE CREDINȚEI

SCRISOARE DESCHISĂ CĂTRE EUGEN IONESCU

„...pratiquement, il est, certes, plus naturel de chercher une issue, même en espérant un miracle, que de ne pas bouger en désespérant."

(P. FLORENSKI,
La Colonne et le fondement de la vérité)

Am avut bucuria, domnule Eugen Ionescu, să văd, de curând, interviul pe care l-aţi acordat anul trecut lui Gabriel Liiceanu*. N-am ştiut că e programat, aşa că faptul de a-l fi văzut îmi apare ca un mic miracol. M-am trezit brusc, dintr-un somn apăsător, de după-amiază, şi am deschis, la întâmplare, aproape somnambulic, televizorul. Interviul tocmai începuse şi l-am urmărit într-o dispoziţie atemporală, perplex să asist la o dramă adevărată, într-un moment în care eram sufocat de un dezmăţ al dramelor de conjunctură. De la „moarte intelectualilor!" până la „moarte preşedintelui!", s-a strigat în România aproape tot ce se poate imagina. Dar despre *moarte*, despre moarte pur şi simplu, nimeni nu a mai avut timp să gândească. Tot aşa, ritualul bisericesc a devenit la noi o prezenţă supraabundentă, dar asta nu a determinat încă un reviriment real al credinţei. Or, dumneavoastră aţi vorbit despre moarte şi despre credinţă. Efectul – în ce mă priveşte – a fost zguduitor şi s-a întruchipat în nevoia de a vă scrie şi de a vă mulţumi: vreme de un ceas m-aţi smuls din penumbra administraţiei şi a istoriei imediate, pentru a trezi în mine reflexul somnolent a ceea ce eram înainte ca împrejurările să mă fi azvârlit în caruselul guvernamental...

---

* Scrisoarea de faţă a fost scrisă în vara lui 1992.

Dar ați făcut mai mult decât atât: ați provocat înlăuntrul meu dorința de *a participa*, de a intra în vorbă, de a regândi o problematică ce, în mod intermitent, capricios poate, a fost totuși problematica axială a vieții mele de până mai ieri: e vorba, anume, de a găsi, în cursivitatea implacabilă a intelectului, fisura, discontinuitatea, vidul, prin care să se întrevadă gesticulația ininteligibilă a lui Dumnezeu. Firește că n-am soluții și nu sunt atât de smintit încât să îmi închipui că vă pot spune ceva definitiv sau cât de cât lămuritor într-un plan atât de subtil. Dar mă simt, fie și de la nivelul meu de începător, solidar cu întrebările dumneavoastră și mă văd îndemnat să le dilat, să le adaug propria mea *mărturisire*. În materia credinței (căci despre *materia* credinței trebuie vorbit, nu, vag, despre „spiritul" ei), mărturisirea fiecăruia poate conta, imprevizibil, în destinul tuturor celor porniți pe aceeași cale.

Tema dumneavoastră centrală e tema clasică a tuturor apostaziilor: cum să conciliezi existența lui Dumnezeu (în speță, credința în El) cu existența răului din lume (în speță cu suferința, îmbătrânirea și moartea). Cum e și normal, vi se pare inacceptabil ca, într-o lume guvernată de duhul binelui, să încapă atâta decrepitudine morală și fizică: moartea proprie, moartea celor apropiați, precaritatea generală a unei lumi, în care nimic nu *există*, în fond, în sens deplin. Față de această „ordine" a bunului Dumnezeu, vi se pare mai dreaptă „ordinea" lui Armand Salacrou: să te naști bătrân, muribund, metastazic, și apoi să trăiești *à rebours*, să-ți recuperezi, treptat, maturitatea, și să sfârșești, cvasiinconștient, ca un sugar în pragul unei reabsorbții uterine. Trebuie să recunoașteți că „proiectul" acesta al lui Salacrou nu e scutit de o anumită monstruozitate. Prin nu știu ce stranie răsucire a criteriilor, apare mai ușor de admis, sentimental și metafizic, moartea unui

copil inocent, decât aceea a unui bătrân decrepit. Lucrurile n-ar avea sens decât într-o variantă simbolică. Dar aceasta e recomandată în chiar textul *Evangheliilor*: nu ni se recomandă oare să fim „ca pruncii"? Să ne salvăm prin ceea ce, la prima vedere, pare o involuție? Drama morții ar fi suspendată dacă ne-am prezenta în fața ei cu inocența copilăriei, cu credința ei în îngeri, zmei și zâne. Nu direcția vieții noastre e greșită, ci mai curând faptul că direcția de mers biologică nu e dublată de o direcție inversă, echilibrantă, a evoluției interioare.

Cât privește *scandalul existenței răului*, cine-l va contesta? Atâta doar că el e doar o jumătate din scandalul lumii! Cealaltă jumătate e scandalul binelui. Gabriel a sugerat, la un moment dat, asta, într-una dintre întrebările sale. A spus ceva de genul: dacă lumea e atât de sumbră, dacă creația aparține mai degrabă unui *mauvais démiurge*, cum se face că totuși există pe pământ și chipuri ale binelui? Întăresc: n-avem o explicație plauzibilă a răului (în afara aceleia legate de problema libertății și a păcatului originar). Dar avem o explicație plauzibilă a binelui? Cum de putem avea bucurii, candori și speranțe? Cum de putem fi creatori? Ce e cu frumusețea, cu generozitatea, cu sacrificiul? Cum a putut fi umanitatea, de atâtea ori, atât de nobilă? Problema nu este doar, prin urmare, cum se poate concilia existența lui Dumnezeu cu aceea a răului, ci și cum se poate concilia splendoarea lumii cu lipsa de Dumnezeu. Și, dacă îmi permiteți un *raccourci* oarecum brutal: cum să crezi în bunătatea și în rostul nevestei tale și ale fiicei tale, în șansa de a le avea în preajmă, și să nu crezi în bunătatea și în rostul lui Dumnezeu? În sfârșit, dacă sunt atâtea lucruri care ne întristează prin degradarea lor, prin alunecarea lor spre rău, cum vom tălmăci marile răsturnări în bine, căința, conversiunile?

E limpede că nu suntem puşi în faţa unei *evidenţe*, ci în faţa unei *alegeri*: avem de ales între a deplânge răul lumii şi a credita binele ei. Iar alegerea aceasta nu poate fi un act de *discernământ*, ci unul de *credinţă*. Credinţa ca *credit* acordat binelui existent în lumea creată – iată un posibil început de drum.

Dar vrem noi cu adevărat *să credem*? Nu vrem cumva pur şi simplu *să ştim*, adică să deţinem o *certitudine*? Aşa s-ar zice, de vreme ce vrem să ne rezolvăm frustrarea punând *întrebări*, aşteptând, aşadar (de la inteligenţa noastră, a preotului de parohie sau a papei), *răspunsuri* edificatoare. Credinţa însă nu cade – asemenea cunoaşterii pozitive – în mecanica „întrebare–răspuns"; ea vine ca *soluţie* a unei *căutări*. Deosebirea e că întrebarea îl pune pe cel care întreabă în postura celui care aşteaptă. E modul curent de a rata credinţa. Căutarea, dimpotrivă, e un act ofensiv, e un mod de a *întreprinde* ceva. M-a tulburat întotdeauna inerţia mea şi a altora când e vorba de problema credinţei: e inerţia acelora care declară că *vor* să creadă, dar nu *pot*. De obicei, ne oprim aici: *vrem* să credem; nu încercăm să experimentăm nimic din presupoziţiile credinţei, nu citim textele sacre, nu citim textele tradiţiei patristice, nu ne rugăm, nu mergem la biserică. *Vrem* doar să credem. Căci dacă nu credem, cum să facem lucruri care pentru noi nu au sens? E încă o dovadă că, de fapt, vrem *să ştim*. Gândim viaţa religioasă ca *punere în practică* a unei certitudini, când ea nu e decât *o căutare canonizată*. Căutare, nu posesiune. Florensky atrage undeva atenţia asupra unui pasaj din Psalmul XXXIII: „...cei care îl caută pe Dumnezeu (*inquirentes Dominum*) de nici un bine nu vor fi lipsiţi." Cei care-L *caută*, aşadar. Nu se fac promisiuni pentru cei care L-au găsit. Nu răspunsul care blochează e deci recompensat, ci *demersul* care speră, care lasă orizontul deschis.

Vorbeam de a întreprinde ceva pentru a obține credința. Ceva de ordinul radical, al monahismului (de care ați pomenit dumneavoastră înșivă ca de o șansă ratată) sau, măcar, ceva mai modest, de ordinul pregătirii terenului. Dar noi vrem să fim *direct* Francisc de Assisi sau Serafim de Sarov, fără a face nimic din ceea ce au făcut ei, înainte de a fi *izbiți* de har! Noi așteptăm izbitura, și, pentru că ea întârzie, ne îndeletnicim cu culpabilizarea lui Dumnezeu și cu oblojirea spaimelor noastre private. În cel mai bun caz, punem întrebări „autorităților competente": preotului sau papei. Și ei răspund dezamăgitor, firește, cu acel gata-făcut: „e o taină", dincolo de care nu mai încape decât resemnarea. Până și faimosul Zosima, din *Karamazovi*, se complace, dacă vă amintiți, în asemenea adevăruri mute. Unei femei disperate că și-a pierdut pruncul de trei ani, în vreme ce bărbatu-său, Nikitiuşka, a dat în darul beției, el nu știe să-i spună decât că pruncul ei stă între îngeri, la picioarele tronului dumnezeiesc: așadar, nici un motiv de tristețe. Iar femeia răspunde cu un soi de haz amar: „Uite, taman așa, ca matale, de parc-ați fi fost într-o vorbă, căuta să mă mângâie și Nikitiuşka." La nivel de răspuns, până și marii duhovnici rămân, adesea, din păcate, la nivelul lui Nikitiuşka... De aceea, nu să-ți răspundă trebuie să le ceri, ci doar să te însoțească în căutarea ta.

Nu mai vreau să intru acum în problema *sensului* suferinței. Ca unul care s-a format între câțiva mari puș-căriași (unii cunoscuți bine și de dumneavoastră), am putut constata că mai toți sfârșiseră prin a asimila teribila lor traumă ca plină de sens și că, prin urmare, putem invoca lipsa de imediatețe a sensului, apariția lui târzie, prea laborioasă, prea greu plătită, dar nu absența lui. În islam, „îngerul" nu e altceva decât sensul unei realități date.

Totul e plin, în acest caz, de îngeri; din păcate, acoperiți de ochi văzători sunt ei, și nu noi ...

Dar să presupunem că s-ar întâmpla ceea ce vă doriți cu atâta tulburătoare intensitate: să presupunem că *ați găsi* credința! Doar ați găsit atâtea în viața dumneavoastră. Și ați fost, în genere, dezamăgit de tot ce ați găsit: celebritatea, Franța marilor valori (Sartre – „prostul proștilor". Așa e!) etc. N-ar fi riscat atunci și credința *găsită* să fie încă o dezamăgire, cea din urmă și cea mai grea? Negăsită, *căutată*, percepută mereu ca un punct de fugă – iată chipul credinței adevărate și prestigiul ei. Chipul acesta l-ați atins deja, ca Iov în finalul răfuielii sale. Dumnezeu ne legitimează, se pare, mai curând stuporile decât suficiența. Semeția nelămuritului Iov e răsplătită, cum nu este cumințenia (plină de răspunsuri) a teologilor. De aceea, vă privesc cu invidie și cu dragoste, ca pe unul dintre puținii oameni mari ai veacului care nu știu, nu pot și nu vor să-și găsească liniștea.

Vă mulțumesc încă o dată și vă cer iertare pentru eventuala prezumție a teologhicalelor de mai sus. Ele sunt singurul mod posibil pentru mine, acum, de a vă fi aproape.

Al dumneavoastră,

Andrei Pleșu

NIKOLAI BERDIAEV: „UN LIBER-CUGETĂTOR CREDINCIOS"

Până nu demult, diavolul acestui veac a vorbit rusește. Ceea ce s-a declanșat în istoria lumii odată cu Revoluția din 1917 a fost, pentru sute de milioane de oameni, o coborâre în infern, o abia reversibilă experiență a desfigurării. Europa de Est, afectată nemijlocit de trauma acestei experiențe, a devenit laboratorul pregătitor al unui Ierusalim răsturnat, în care planificarea a luat locul proniei divine, omul statistic a luat locul sfinților, iar poliția secretă – locul lui Dumnezeu. Într-atât ne-am deprins – intoxicați de istoria irespirabilă la care am fost condamnați – să vedem în marea putere de la răsărit sursa tuturor relelor, ipostaza supremă a Adversarului, încât ne-am înrăit noi înșine și am uitat de *cealaltă* Rusie, Rusia aspirațiilor colosale, a patosului duhovnicesc, a unei inconfundabile, stihiale creativități.* Această Rusie n-a încetat nici o clipă să existe, între propriile ei hotare sau în afara lor. Nu ne rămâne decât să o redescoperim, eliberați, în sfârșit, de distorsiunea conjuncturilor și de puzderia de

* Îmi amintesc de un febril – și caracteristic – discurs antirusesc al lui Petre Țuțea: „N-au ce căuta în Europa; niște asiatici care aspiră inutil la civilizație." „Bine, domnule Țuțea, dar Dostoievski?" a obiectat cineva. Bătrânul a aruncat, pieziș, o privire nemulțumită și a decretat scurt: „Era neamț!" – O încercare disperată de a torpila evidențele, fie și printr-un delirant abuz de autoritate...

resentimente acumulate, inevitabil, în ultimele decenii. Nu e vorba deci de Rusia mesianismului catastrofal, pe care am cunoscut-o prea bine, nici de Rusia, oarecum exotică, oarecum mondenă, a slavofiliei apusene de pe vremea baletelor ruseşti, ci de Rusia mistică, acea Rusie care, mai cu seamă prin câţiva mari exilaţi, a provocat şi a întreţinut cea mai vie, mai înnoitoare şi mai consistentă reflexie creştină a secolului nostru. E – pentru a nu pomeni decât vârfuri – Rusia lui Pavel Florenski şi a lui Serghei Bulgakov, Rusia lui Evdokimov şi a lui Şestov, Rusia lui Dmitri Merejkovski, a lui Vladimir Losski şi a lui Nikolai Aleksandrovici Berdiaev. Prin efortul acestor oameni, spiritul slav a restituit, cu o mână generoasă, lumii ceea ce ideologia slavă îi luase cu cealaltă. Prin ei, discursul rusesc al diavolului e în curs de răscumpărare.

„...Un romantic rus
de la începutul secolului al XX-lea..."

Între 1890 şi 1910, Rusia trece printr-o premonitivă „schimbare la faţă". Cei mari au dispărut (Soloviov, ultimul personaj de anvergură al secolului al XIX-lea, moare, simbolic, la 1900, ca unul care pregătise terenul pentru o nouă mentalitate), iar tânăra generaţie trăieşte într-un amestec de dezorientare şi speranţă, tipic pentru perioadele de tranziţie. Atmosfera generală ar putea fi definită drept decadentă, dacă în aer n-ar pluti o juvenilă poftă de a face istorie, de a experimenta totul, de a dinamita tradiţionala „stagnare" rusă, printr-un *furor* fără precedent al creativităţii. Şi timpurile, şi oamenii sunt contradictorii: mistică pravoslavnică şi ocultism, estetism şi angajare socială, simbolism şi marxism, antiraţionalism şi pozitivism, anistorism şi revoluţie – iată antinomiile

momentului, întruchipate într-o generație plină, la rândul ei, de înzestrări antinomice: de la soliditatea filologică a prinților Trubețkoi la eseistica crepusculară – aproape sectantă – a lui Dmitri Merejkovski, de la inclasabilul Rozanov până la sistematica de alură patristică a lui Serghei Bulgakov, de la vechi-testamentarul Șestov până la agitația profetică a lui Andrei Belâi și, în sfârșit, de la rafinamentul difuz, amoral, al lui Viaceslav Ivanov până la militantismul etic al lui Berdiaev, toate culorile spiritului par prezente în „rețeta" lumii ruseşti anterioare evenimentelor din octombrie 1917. Dacă un asemenea spectacol are o notă unificatoare, aceasta nu poate fi decât *romantismul*, iar Berdiaev are dreptate să se recomande, chiar și în anii săi târzii, drept „un romantic rus de la începutul secolului al XX-lea". Romantic va fi apărut destinul lui Berdiaev încă din prima sa tinerețe, când aristocratul (provenit din marea nobilime militară) se angaja ferm într-o mișcare revoluționară antiaristocratică. Până și înfățișarea sa era clădită pe un contrast, după cum rezultă din portretul pe care i-l face Pierre Pascal: „Un bărbat de talie superioară celei mijlocii, perfect alcătuit, cu fruntea amplă, supraînălțată de o ușoară calviție, cu un barbișon ascuțit și o mustață bogată, pe scurt, un chip impunător, încadrat de două aglomerări de păr negru (mai târziu grizonat), destul de lung, dat peste cap și ușor ondulat. Ținuta întotdeauna corectă, chiar îngrijită. Bustul foarte drept. O frumoasă prestanță, un bărbat frumos. Tipul perfect, tot mai greu de întâlnit, al rusului din societatea înaltă. Alături de toate acestea, un tic îngrozitor: din când în când, la intervale destul de apropiate, deschidea larg gura și scotea, vreme de un minut, o limbă interminabilă." Personajul avea de ce să contrarieze, și nu numai din cauza acestui tic. Era impulsiv, autoritar, animat

simultan de un fel de rigoare cazonă și de latente înclinații anarhiste. Își recunoștea singur *un côté Stavroguine*, seducător și impenetrabil, provocând, fără să și-o propună, o stranie atmosferă de emulație. Și-a cenzurat toată viața această dimensiune, nedorind să treacă drept un „inspirat" sau drept un „maestru spiritual"*. Lucrările sale și prezența sa au avut totuși un ecou enorm. Olivier Clément își amintește de o mărturisire a părintelui Jean Daniélou: marele teolog recunoștea că, dacă nu l-ar fi întâlnit pe Berdiaev și, prin el, câteva texte patristice esențiale – ale lui Grigorie de Nyssa mai cu seamă –, n-ar fi rămas creștin! Iar Henry Corbin, la un colocviu prilejuit de aniversarea a o sută de ani de la nașterea lui Berdiaev, nu ezita să facă o declarație ca aceasta: „Numai datorită unor gânditori religioși ca Nikolai Berdiaev și Aleksei Homiakov – care nu erau teologi oficiali – un anumit număr dintre noi, cei din Apus, am devenit conștienți de ceea ce era specific și «de viitor» în creștinismul răsăritean." O asemenea forță de iradiere nu putea veni de la un metafizician de tip academic, de la un contabil de idei. Era nevoie de o personalitate cu totul neconvențională, plină de inițiativă și de curaj. Or, una dintre calitățile cele mai impozante ale lui Berdiaev este curajul; în problemele spiritului, el poate avea idiosincrazii, dar niciodată prejudecăți; citează autori pe care universitățile îi socotesc suspecți, devine prea personal acolo unde s-ar cere să fie „canonic" și neglijează suveran exigențele filozofiei „de școală". Berdiaev nu e, propriu-zis, un filozof,

* A fost totuși solicitat pe această linie, mai ales în lumea anglo-saxonă, ceea ce îl făcea să se simtă în chip istovitor responsabil. Într-o zi, a primit o telegramă din Australia: „Viață imposibilă. Mă sinucid." S-a crezut obligat să răspundă prompt: „Nu vă sinucideți! Urmează scrisoare."

ci *o natură* filozofică. Nimic sistematic şi nimic livresc în lucrările sale.* Stilul său e aforistic şi repetitiv, tematica sa are circularitatea unei obsesii. S-a vorbit de „jurnalismul său de factură profetică" (O. Clément), de „diletantismul" său (F. Stepun). El însuşi îşi cunoştea carenţa arhitectonică, inconsecvenţele, abuzul de „temperament". Gândirea sa nu e rezultatul *elaborării*. Ea se constituie la capătul unor „trăiri" din categoria iluminării, a revelaţiei. Iată un pasaj definitoriu din *Autobiografie*: „S-a întâmplat vara, la moşie. Stăteam întins pe pat şi, către dimineaţă, întreaga mea fiinţă a fost cutremurată de elan creator: o lumină puternică m-a învăluit. Parcursesem drumul de la oprimarea prin păcat la înălţarea prin creaţie." Într-o asemenea stare, foarte rusească de altfel, a fost concepută cartea *Sensul creaţiei*, tradusă de curând în româneşte („o carte din perioada *Sturm und Drang* a vieţii mele" – o va numi, la bătrâneţe, autorul). Pentru a pregăti întâlnirea cu ea, ne propunem, în cele ce urmează, o rapidă inventariere a marilor teze care fac substanţa gândirii lui Berdiaev.

Eşecul „acestei lumi" şi libertatea increată

Pentru Berdiaev, lumea *dată*, „lumea aceasta", e o sublume. Aşa cum o experimentăm în imediatul ei, ea nu pare reflexul ordinii divine, ci mai curând al dezordinii introduse în perimetrul fiinţei prin păcatul originar. E deci o lume „acosmică", fără altă consistenţă decât aceea a unei stricte, înrobitoare necesităţi. Dacă e să o raportăm la un „creator", atunci Ahriman e mai uşor de invocat decât Dumnezeu. (Aceasta e latura gnostică a gândirii lui Berdiaev, semnalată – cu insatisfacţie – de filozofi, ca şi

* „...nu lecturile sunt sursa principală a gândirii mele."

de teologi.) Dar dacă „această lume" e un fenomen degenerescent, o variantă morbidă a ordinii universale, care este lumea „cealaltă", cosmosul adevărului, polul plus al Ființei? Berdiaev acceptă că profesează „un dualism aproape maniheist". Care e, atunci, celălalt termen al construcției sale filozofice? S-ar spune că Dumnezeu. Dar dualismul gânditorului rus se dovedește, la acest capitol, cu totul lipsit de radicalitate. Dumnezeu pare să aibă o *autonomie relativă*. Mai exact, El e unic, fără a fi singuratic. Dumnezeu se distribuie și se regăsește pe Sine în taina trinității Sale, apoi în fiecare fibră a lumii create și, mai ales, în marea Sa operă, care e omul. Pe urmele lui Angelus Silesius și ale Magistrului Eckhart, Berdiaev socotește relația *dintre* Dumnezeu și om ca fiind mai importantă decât pura autarhie divină. Dumnezeu nu poate exista fără om, pentru că „Cel-care-iubește nu poate exista fără cel-iubit". Și dacă Dumnezeu e gândul cel mai înalt al omului, omul este, la rândul său, gândul cel mai înalt al lui Dumnezeu. Berdiaev nu face nici teologie, nici antropologie, ci *teantropologie*. Discursul lui se topește în metabolismul unitar al unui *raport*: raportul dintre Creator și creatură. Lumea „cealaltă" (superioară) nu e niciodată total transcendentă lumii „acesteia", „tot ce e pământeasc e ceresc" și „orice experiență mistică suspendă, la limită, opoziția dintre imanent și transcendent". Cu alte cuvinte, lumea dată e recuperabilă. „Prin dualism eroic către monismul divin" – acesta este traseul pe care pare să și-l asume Berdiaev. De-a lungul acestui traseu, tensiunea dintre „lumea aceasta" și o altă lume – mai bună – se estompează, ceea ce însă intră în contradicție cu critica inițială a realității imanente ca fantomatică și străină spiritului. Cum poate fi lumea „aceasta" simultan coruptă de demon și impregnată de Dumnezeu? Berdiaev nu se

sfieşte să fie contradictoriu: o recunoaşte fără ezitare, adăugând că orice conştiinţă religioasă (şi el este o asemenea conştiinţă) e, prin esenţă, antinomică. Asta nu înseamnă că pentru conştiinţa religioasă totul e permis, că ea poate, de pildă, să emită, fără cenzură, judecăţi care se exclud. Dar ea e scutită de ambiţiile unei imobilităţi sistematice, decise să ilustreze până la schizofrenie principiul terţului exclus. Există întotdeauna o a treia soluţie. Vom vedea care este această soluţie din punctul de vedere al lui Berdiaev. Deocamdată, pentru a completa imaginea sa despre Dumnezeu, trebuie să observăm că nu numai *autonomia* divină e descrisă ca relativă (prin „dependenţa" ei de om), ci şi *supremaţia* divină. Dumnezeu nu e realitatea *ultimă*; ceva îl precedă şi, într-un anumit sens, îl determină: *libertatea*. Faţă de libertate, Dumnezeu e o realitate *penultimă*, ca şi Fiinţa în genere. Libertatea aceasta nu e totuna cu libertatea curentă (cea pe care o avem în minte când spunem „libertate socială", sau „libertatea voinţei"), ci este *materia primă* a creaţiei (omeneşti şi divine), misterul ei. E o libertate de ordin primordial, anterioară faţă de tot ceea ce este şi, ca atare, supraexistentă, odihnind în abisul (*bezna*) de dincolo de Fiinţă. Libertatea aceasta meonică (de la gr. *me on* = nonfiinţă) aminteşte de *Ungrund*-ul lui Jacob Böhme. E „increată", echivalentă cu neantul din care s-a născut totul, supradumnezeiască în acelaşi sens în care, la Böhme, *die Gottheit* e deasupra lui *Gott*.

În asemenea măsură libertatea originară e conceptul suprem al lui Berdiaev, încât putem spune că ceea ce la alţi gânditori este *ontologie*, la el este *eleutherologie*, doctrină a libertăţii. Tradiţia filozofică în care se înscrie acest tip de discurs e, întru câtva, minoritară. Numai Fichte şi Schelling acordă atât de mult, în exerciţiul lor speculativ, analizei conceptuale a libertăţii, înţeleasă ca un absolut

atotjustificator. De asemenea, pentru Heidegger (şi pentru Sartre), libertatea este o determinare ontologică fundamentală a Fiinţării (*Dasein*), şi nu o simplă calitate a sufletului sau a acţiunii omeneşti. „Eleutherologia" are însă, la Berdiaev, un ton inconfundabil: e vorba, la el, de o *mistică* a libertăţii, de un adevăr care nu are aspectul adevărului obţinut prin reflexie, ci pe acela al adevărului revelat. „Libertatea îmi este înnăscută, e un *a priori* al vieţii mele" – mărturiseşte filozoful în autobiografia sa. Suntem confruntaţi, prin urmare, cu un dat nedemonstrabil şi – moralmente – neclasificabil. Libertatea increată e în directă legătură cu misterul răului şi este, în acelaşi timp, singurul temei, singurul suport al înfrângerii lumii căzute („lumea aceasta").

Ne-lumească prin definiţie, libertatea nu se manifestă deplin decât la nivelul spiritului. Numai spiritul are intuiţia şi experienţa autentică a libertăţii. În economia Sfintei Treimi, libertatea este expresia Duhului Sfânt. Berdiaev vorbeşte adesea despre *pneumocentrismul* său şi e înclinat să accepte ca plauzibile cele trei mari cicluri ale istoriei propuse de Ioachim de Flora şi reamintite, în secolul al XIX-lea, de Franz von Baader: ciclul Vechiului Testament, dominat de Dumnezeu-Tatăl, care se păstrează mereu în afara lumii, ciclul Noului Testament, al Fiului, în care Dumnezeul-Om coboară în lume şi, în sfârşit, ciclul Sfântului Duh, în cuprinsul căruia marea revelaţie e omul, gata să dea răspuns lui Dumnezeu, pe măsura deplinătăţii sale teandrice. Iar răspunsul acesta – care va deveni tema obsesivă, esenţială, a gândirii lui Berdiaev – e *creativitatea*. Creativitatea e libertate în act, e felul de a fi al libertăţii. În euforia ei eficace trebuie căutată acea „a treia soluţie" prin care Berdiaev depăşeşte conflictul dintre

„mirosul urât al lumii" (vezi *Autobiografia*) și vecinătatea ei cu Dumnezeu. Creația „este prin esența ei soluție". Ea singură poate garanta „libertatea față de lume", așezându-l pe om mai curând de partea Creatorului decât de partea universului creat.

Sensul creației

Când Berdiaev vorbește despre creație, el nu are în vedere sensul curent, preponderent cultural al termenului. Nu se pune problema, așadar, de a justifica, printr-o argumentație nobilă (dar foarte la îndemână) sublimitatea creativității de tip artistic, chiar dacă această specie a creativității ilustrează, în modul cel mai direct, esența actului creator. Berdiaev nu definește creația în maniera emotivă, adolescentină, a unui Camus (*Créer c'est vivre deux fois*), deși s-au găsit exegeți (Bodo Zelinsky, de pildă) care să perceapă analogii între unul și altul. Creația – așa cum o înțelege Berdiaev – este *comportamentul uman* prin excelență: e adaptarea omului la Dumnezeu, prin emancipare față de „lumea aceasta". „Lumea aceasta" provoacă, în genere, locuitorilor ei o reacție de *acomodare*, adică de supunere. Ea e un conglomerat de „legi", care trebuie cunoscute, acceptate și, în cel mai bun caz, utilizate în perspectiva unei mai bune integrări în rețeaua realității „date". E ceea ce face știința, care nu e decât o descriere abreviată, economică, a „datului", având ca scop orientarea pragmatică, „vital-interesată", în câmpul lui. Lumea e întruchiparea perfectă a necesității, și toate marile rubrici ale activității omenești sunt expresia unui efort de *adecvare* la necesitate: știința, o bună parte a filozofiei (cea care, de la Aristotel până la neokantianism și fenomenologie, vrea să fie „științifică"), cultura însăși

care, nu o dată, e un mod rafinat de a consimți lumii. Or, problema este a rezista la presiunea lumii, la rigoarea impersonală a necesității. Căci orice spor de adecvare la lume e o sporită inadecvare la Dumnezeu, adică la sfera libertății. Omul însă e, prin natura lui, mai aproape de Dumnezeu decât de lume. În raport cu lumea, el nu poate depăși statutul de *individ*, de fragment absorbit într-un angrenaj străin. Numai în raport cu Dumnezeu omul se realizează ca *persoană*, ca întreg suveran, eliberat de lume. Iar comportamentul optim al eliberării de lume e creativitatea. Creativitatea *cosmicizează* lumea și *actualizează* libertatea: ea transcende binomul „aici-dincolo", aducând cu sine „o altă calitate a existenței", un „aici" fără balastul contingenței și un „dincolo" fără volatilitatea ficțiunii.

Omul se justifică prin creație (și de aceea o lucrare ca *Sensul creației* e o *antropodicee*), pentru că prin creație își manifestă prestigiul „asemănării" cu Dumnezeu. Dumnezeu e, înainte de toate, Creatorul. Și dacă suntem alcătuiți după modelul său, atunci îi vom semăna cu atât mai mult cu cât vom fi noi înșine mai creatori. „Dumnezeu – spune Berdiaev – așteaptă actul creator al omului ca pe un răspuns la propriul său act creator." Firește, omul se află, spre deosebire de Dumnezeu, într-o situație tragică: el are de obținut libertatea în contextul limitativ al „acestei lumi", ceea ce echivalează cu a obține zborul prin înfrângerea apăsării gravitaționale. Creația omenească e „victorie asupra greutății lumii". Creația divină e plutire mai mult decât zbor, e valorificarea optimă a unei maxime libertăți. Pentru a se menține în proximitatea lui Dumnezeu, omul trebuie să-și realizeze cu extremă intensitate teantropia, să-și înțeleagă, în consecință, creativitatea ca pe o *teurgie*, ca pe o faptă în care lucrarea lui se întrepă-

trunde cu lucrarea lui Dumnezeu. Omul nu imită, prin creație, lumea creată, ci o amplifică. De asemenea, el nu-l imită pe Creator, ci îl face prezent, participând la demiurgia lui. Arta omenească e un act ontologic: adaugă ființei lumii ființă nouă și celor șapte zile ale Facerii o perpetuă zi a opta. A fi om în chip deplin e a trăi în extazul celei de-a opta zile, a redeschide mereu ciclul primordial pe care Dumnezeu l-a pecetluit cu odihna Sa.

„Opera" lui Dumnezeu a putut fi coruptă prin păcat. „Operei" omenești îi revine datoria de a restaura, împotriva păcatului, orizontul mântuirii. De aceea, actul creator al omului se caracterizează, ca tot ce e omenesc – prin orientarea sa *eshatologică*: el se desfășoară în perspectiva judecății finale, ca un efort constant de a achiziționa pentru fiecare și pentru întreaga specie – *legitimitate*, îndreptățire. Creativitatea e un mod de a aștepta *ofensiv* sfârșitul veacurilor, un mod de a întâmpina *contributiv* mila lui Dumnezeu.

Tema creației mântuitoare este foarte aproape de tema *frumuseții* mântuitoare a lui Dostoievski. Cu precizarea că nu frumusețea epidermică, ornamentală (*krasivost'*) e vizată aici, ci Frumusețea categorială, *ens realissimus* (*krasota*), supraordonată Binelui, care nu e decât o manifestare a ei. (Se simte, în „estetismul" superior al acestei distincții, influența lui Konstantin Leontiev: monografia pe care Berdiaev i-o va dedica se poate citi ca o continuare la *Sensul creației*.) Deosebirea dintre *krasivost'* și *krasota* e totuna cu deosebirea dintre desăvârșirea *finitului* (care e performanța specifică a artei clasice) și deschiderea spre infinit (*beskonecinost'*) a tuturor romantismelor. Eroul tipic al transcenderii formelor finite este *geniul*. El reprezintă, alături de *sfânt*, modelul însuși al creativității eliberatoare. „Genialitatea" – spune Berdiaev –

„este sfinţenia îndrăznelii". Ea presupune *sacrificiul de sine* drept cale de realizare a unei opere *suprapersonale*; sfinţenia, la rândul ei, e *prelucrare a sinelui*, orientată către deplinătatea *persoanei*. Puşkin pe de o parte, Serafim de Sarov pe de alta. Cel dintâi, temerar şi autodestructiv; cel de-al doilea, smerit, mereu în stare de veghe şi de o cuminţenie îngerească. Dar amândoi la fel de îndreptăţiţi să întruchipeze, la Judecata de apoi, *norma* umanităţii, *normalitatea* ei. Amândoi ilustrează o teză ea însăşi foarte îndrăzneaţă, pe care Berdiaev preferă s-o lase în penumbra subînţelesului: e ceea ce am numi *teandria Duhului Sfânt*. Ni se sugerează, în definitiv, la limita ereziei, că nu numai în Fiul se întâlnesc „cele două naturi" (a lui Dumnezeu şi a omului), ci şi în Duh. În sfera creativităţii, Duhul pare a se defini ca emanând simultan de la Tatăl şi de la om: o insolită anexă la disputa *Filioque* şi o promisiune de mântuire, prin *synergia* creaţiei, a întregii umanităţi.

*

Multe dintre afirmaţiile lui Berdiaev sunt suficient de „neortodoxe" pentru a provoca amendamente de tot soiul. Vom aminti, în treacăt, câteva dintre cele formulate de chiar prietenii săi. Serghei Bulgakov, de pildă, socoteşte că discursul lui Berdiaev e prea accentuat *antropocentric*. Excesul de simetrie dintre Dumnezeu şi om riscă să devină idolatrizare a omului. O anumită exaltare luciferică se face simţită ori de câte ori Berdiaev se referă la ceea ce omul are de revelat lui Dumnezeu şi, în genere, la „nevoia de om" a lui Dumnezeu. (Trebuie totuşi să observăm că texte redactate în acelaşi spirit se găsesc nu numai la Meister Eckhart şi Angelus Silesius, ci şi la Sf. Vasile cel Mare, la Grigorie de Nyssa sau la Grigorie

Palama.) O altă obiecțiune a lui Bulgakov privește rolul atribuit de Berdiaev artei, ca expresie a creativității omenești. Arta, spune Bulgakov, nu e prin ea însăși „realizatoare" și eliberatoare. Ea e mai curând „Vechiul Testament al Frumosului": pregătește, anunță, așteaptă.

Ca și Bulgakov, Leon Șestov constată că teandrismul lui Berdiaev tinde să evolueze spre un *antropoteism*. Omul pare înzestrat cu capacități care lipsesc lui Dumnezeu, de vreme ce el poate întreprinde ceva decisiv împotriva răului apărut în lume din „neantul" libertății increate, acea libertate asupra căreia Dumnezeu nu are nici o putere. Și apoi ce este această libertate increată? Nu e cumva o ficțiune? De unde știe Berdiaev de existența ei? El poate invoca, desigur, propria sa experiență spirituală, precum și câteva nume ale teozofiei clasice germane. Dar i se pot indica experiențe și texte la fel de convingătoare, din care să rezulte contrariul. Șestov îi reproșează, în fine, prietenului său o prea mare îndatorare față de Schelling, apoi stilul său apodictic, imperativ, în contratimp cu principiul însuși al libertății, supraabundența răspunsurilor și insuficienta întârziere asupra întrebărilor. Berdiaev nu e, până la urmă, decât „un filozof al culturii", preocupat să ridice nivelul conștiinței umane către idealuri admirabile, dar străine încă de „irealizabilul" credinței. Reticențele lui Șestov sunt previzibile. Și el, ca și Berdiaev, era iritat de sclavia necesității pe care a introdus-o în cultura europeană logica „ateniană", preluată de scolastică și de idealismul german. Dar, în timp ce Berdiaev opunea necesității o libertate definită ca regn al infinitei *posibilități*, Șestov, citând abundent din *Cartea lui Iov* și din Kierkegaard, propune *imposibilul* ca soluție. Libertatea adevărată, cea *creată* de Dumnezeu și preluată de omul evlavios, e libertatea

de a crede ceea ce nu e de crezut, libertatea de a accepta „scandalul" transcenderii oricărei logici, după un model care nu mai e „atenian", ci „ierusalemic" (*cf.* L. Chestov, *Athènes et Jérusalem*, Vrin, Paris, 1938). În realitate, ideile celor doi filozofi sunt mai apropiate decât lasă să se înțeleagă Șestov. Căci a spune că pentru Dumnezeu și pentru omul credincios „nimic nu e cu neputință" e totuna cu a defini libertatea ca „posibilitate infinită". Doar că Berdiaev pune accentul pe libertatea omului și percepe oarecare tensiuni între această libertate și libertatea lui Dumnezeu (etica sa va fi tocmai analiza acestor tensiuni), iar Șestov pune accentul pe libertatea lui Dumnezeu, pe care nici o instanță omenească, „general-omenească" sau supraomenească nu o poate limita. Cât despre „sursele" – neverificabile – ale afirmațiilor lui Berdiaev („De unde știe el despre libertatea increată?") – nu ne rămâne decât să ne mirăm cât de „rațional", cât de atașat bunului-simț se arată, dintr-odată, împotriva propriei sale doctrine, Șestov însuși. Berdiaev ar fi știut să-i răspundă. I-ar fi spus că în teritoriul în care se mișcă el, acela al „gnozei" nepozitiviste, „sensul e întotdeauna prealabil căutării", că nu există nimic care să premeargă logic intuiției filozofice, că filozofia *alege* și proclamă, lucrând cu adevăruri *prime* și *ultime*, nu cu *intervalul* discursiv al „demonstrațiilor". „Demonstrații – spune Berdiaev – nu faci decât adversarilor adevărului pe care îl iubești, nu prietenilor lui." A iubi un adevăr – iată cheia stilisticii și a speculativității lui Berdiaev. Pentru el, „filozoful autentic este un om îndrăgostit". El sondează „taina nupțială a cunoașterii" cu toată fervoarea subiectivității sale, riscând mai curând să fie excesiv și dogmatic, în numele unei opțiuni sincere, decât să cadă în rezonabilitatea domestică, fi-

listină a filozofiei „critice", a cărei „obiectivitate" nu e decât un chip al indiferenței. „Sunt un liber-cugetător credincios" – spune despre sine Berdiaev. E pariul unei încercări existențiale eroice: încercarea de a fi, în același timp, independent și angajat, în același timp lucid și îndrăgostit.

E. M. CIORAN

1. „...UN CREIER CARE ARDE..." (DEBUTUL ROMÂNESC)

Spre „culmile disperării"

„Tocmai am frunzărit *Pe culmile disperării* – scrie Emil Cioran fratelui său la 5 iulie 1981.* E proastă, dar e nebunească. Cum am făcut să nu mă sinucid? Cum am putut rezista nervos?" Dar când această primă carte a sa a fost tipărită (la Editura Fundațiilor Regale, în 1934), Cioran avea deja un însemnat antrenament al „rezistenței nervoase". Din câte știm, el debutase ca publicist înainte de a împlini douăzeci de ani, în revista *Mișcarea*, cu un articol intitulat „Voința de a crede" (24 februarie 1931). Tânărul Cioran deplângea în acest articol „lipsa totală de simț pentru eternitate" a omului modern, prea „activ" și prea „optimist", incapabil să *trăiască* valorile tradiționale în chip creator. Religiozitatea modernă, de pildă, nu e, pentru el, decât expresia unei *„voințe* de a crede" așadar a unui program autoimpus, în loc să fie contemplativitate spontană, elan originar, nemijlocire. De la bun început, ne întâlnim în aceste pagini cu o uriașă dezamăgire, dar și cu o uriașă exigență. Și în toate publicațiile anilor urmă-

---

* Pentru sprijinul documentar acordat, îi suntem cu deosebire îndatorați lui Aurel Cioran, fratele scriitorului. De asemenea, lui Marin Diaconu.

tori (în *Calendarul, Mişcarea, Discobolul, Floarea de foc, Vremea* etc.), Cioran n-a făcut altceva decât să ilustreze tensiunea paradoxală dintre o „infinită" dorinţă de „extaze luminoase" (*Pe culmile disperării*, p. 24) şi necesitatea „de a scoate un urlet care să îngrozească întreaga lume", un urlet de „bestie apocaliptică plină de flăcări şi întunecimi" (*ibidem*, pp. 67–68). Totul e alternanţă de luciditate şi isterie, de glacialitate şi fierbinţeală. În *Pe culmile disperării* se vorbeşte, la un moment dat (p. 106), de „inundaţii de foc şi incendii de apă". Iar scrisul tânărului Cioran seamănă, într-adevăr, cu ceea ce alchimia europeană numea, uneori, *humiditas ignea* sau „foc frigid". Sunetul stilului său e ca al metalului incandescent, scufundat brusc într-o baie de apă rece; un foşnet deopotrivă ascuţit şi surd, o răcoare focoasă, recalcitrantă acompaniază fiecare frază.

În cei trei ani care s-au scurs de la debutul publicistic până la cel editorial, Emil Cioran şi-a impus – cu o remarcabilă precocitate – „maniile", făcându-şi un portret de „tânăr furios", care invadează conştiinţa literară românească în numele unei mentalităţi de „dezabuzat", „chinuit" şi „detracat", care i se părea comună tuturor colegilor săi de generaţie (*cf.* „Spiritul filosofiei dlui Rădulescu-Motru", în *Calendarul*, 7 noiembrie 1932 şi „Încotro merg tinerii", în aceeaşi publicaţie, 18 noiembrie 1932). Cioran e un „tenebroso" coleric, un insurgent de tip *Sturm und Drang*, un plictisit exultând de vitalitate. Idiosincrasiile sale sunt tranşante şi consecvente: e contra oricărui estetism (care i se pare „periferic prin definiţie"), contra istoriei şi a istorismului (în care *înţelegerea* sufocă creaţia, ducând la sterilitate şi lipsă de atitudine), contra clasicismului, a neoumanismelor, a optimismelor de tot soiul, a „obiectivităţii". Nu suportă „absolutismul moral", „cultura", „succesul", „normalul". Nu suportă „ideile", şi se

declară „împotriva oamenilor inteligenți" (*Discobolul* nr. 9, mai 1933). Îi plac, dimpotrivă, oamenii „pasionați", depresivii, agonizanții. „Vremii noastre îi este sortită misiunea de a lichida cu optimismul" (*cf.* „Perspectivă pesimistă asupra istoriei", *Calendarul*, 17 iunie 1932). Totul e „prevestitor și apocaliptic". Adeziunile tânărului eseist merg către „demonicul" vieții, către „bestialitate", „gotic", „barbar"și „sublim". Se exaltă „tragicul", „subiectivitatea", „obsesivitatea", „iraționalitatea". Se caută neantul dindărătul existentului și se constată imanența morții în chiar metabolismul curent al vieții. Stilul nu e nici o clipă căutat anume; deseori, e chiar neglijent. Nu lipsesc totuși formulările memorabile, prin aplomb, dacă nu neapărat prin acurateţe formală: „...prefer de o mie de ori un escroc intelectual decât un imbecil bine informat". Sau: „Apreciez mai mult un creier care arde decât un creier care gândește." Marele scriitor de mai târziu e prezent totuși fulgurant (muzica lui Mozart e „echivalentul sonor al azurului"), dar textele nu se recomandă atât prin reușita expresiei, cât prin sălbatica lor radicalitate.

Suma de atitudini și sentințe cuprinse în publicistica lui Cioran dintre 1931 și 1934 ar putea, privită din afară, să fie asimilată unui anumit „spirit al vremii", prezent fie în ambianța europeană (cu antiintelectualismul, tragismul și teribilismele ei literare din primele trei decenii ale veacului), fie în cea românească, în care se cultiva deja absurdul (în 1930 apar texte caracteristice din Ștefan Roll și Sașa Pană; apare, de asemenea, postum, proza lui Urmuz), exoticul (*cf.* romanele lui Mircea Eliade), brutalitatea necomplezentă (Arghezi, *Flori de mucigai*, 1931) sau melancoliile saturnine (în 1934, Editura Fundațiilor Regale publică prima selecție reprezentativă a *Poeziilor* lui Bacovia). Cioran era, în plus, flancat de gesticulația

scandaloasă a prietenului său Eugen Ionescu (*Nu*). În realitate însă, toate acestea nu pot depăși, în înțelegerea debutului lui Cioran, funcția unor repere strict exterioare. Glasul lui rămâne solitar, ireductibil, strident: Cioran nu produce variațiuni pe melodii gata făcute: manifestările lui au sunetul frust al originarului, al jetului emotiv izbucnit din rărunchi, dintr-o fatalitate genetică mai mult decât dintr-o conjunctură culturală dată. Și apoi, în ciuda celor câteva excepții amintite adineaori, anii 1931–34 sunt, în spațiul românesc, mai curând ani de construcție viguroasă, temeinică, orientată spre consistent și monumental. În 1930, apar: *Joc secund*, teatrul lui Camil Petrescu și romanul său *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. De asemenea, *Studiile literare* ale lui G. Ibrăileanu și volumul de eseuri *Daimonion* al lui Blaga. În 1931: *Eonul dogmatic*; în 1932: Rebreanu, *Răscoala*, Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu* și Tudor Vianu, *Arta și frumosul*. În 1933: Sadoveanu, *Creanga de aur*, Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română* (Premiul Academiei). Într-un astfel de context, Cioran suna, firește, strident. Polemiza cu Eliade și cu Comarnescu, așadar cu reprezentanții de frunte ai „generației" (*cf.* „Încotro merg tinerii" citat mai sus) și punea în mișcare un capital de energie devastatoare, plină de *foc* purificator, *apă* diluviană și aer exploziv: nici o urmă, nici o speranță, de *pământ* sigur, de tărâm salvator. („Deocamdată, pentru omul de azi, nu există salvare..." v. „Reflexiuni asupra mizeriei", *Floarea de foc*, 30 ianuarie 1932).

Două ne apar a fi, la o privire retrospectivă, notele esențiale ale apariției lui Cioran în epocă: vocea „străină", în totală discordanță cu stilistica intelectuală autohtonă, și neverosimilele acumulări culturale puse în joc de un

tânăr de douăzeci–douăzeci și doi de ani pentru a șarja dezlănțuit împotriva culturii.

Eseistica timpurie a lui Cioran se potrivește, într-adevăr, foarte puțin cu „portretul-robot" al „românismului", așa cum apare el definit în genere și în chiar dezbaterile vremii sale. Nu „măsură", nu „cumințenie", nu „omenie"; în schimb, o vădită lipsă de „voie bună", un *furor* critic și autocritic care nu se epuizează în suprafață, ci atacă fundamentele, un ton necruțător, lipsit de iluzii, rezistent la orice spirit de conciliere și toleranță. România, cea din preajma anului 1933, e, pentru Cioran, „țara oamenilor atenuați" (*cf.* articolul cu acest titlu din *Vremea*, 24 septembrie 1933): țara unei „rațonalități minore", țara „ironiei ușoare și periferice", a „amabilității instabile și trecătoare". O țară cu prea mulți oameni inteligenți, cu prea mulți oameni normali, dar cu prea puțini profeți. „A fi român cu adevărat înseamnă – pentru tânărul ardelean – a nu mai voi să fii român în sensul de până acum." Într-un alt text („Stil și eschatologie", publicat de această dată în *Calendarul*), se spune: „Învinuiesc această națiune de a nu fi putut să depășească un scepticism vulgar și de a fi acceptat totul cu o resemnare imbecilă, cu o pasivitate inconștientă, de a nu fi avut curajul absurd al unei eroice afirmări și, în fine, de a nu fi avut nici o resursă de eroism." Abuzul diletantismului cultural, lipsa religiozității, absența simțului metafizic și a mesianismului, inexistența gustului pentru monumental (*cf.* și „Unde ne sunt ardelenii", tot în *Calendarul*) – sunt teme care anunță deja efervescența polemică din *Schimbarea la față a României*. „Am avut momente – citățm iarăși din „Țara oamenilor atenuați" – când mi-a fost rușine că sunt român. Dar dacă regret ceva sunt aceste momente." România interbelică n-a fost probabil niciodată pusă mai drastic

sub semnul întrebării decât în aceste pagini dramatice, de un patriotism exasperat. Căci de patriotism e vorba aici, de unul nemilos, care reclamă cu urgență pentru obiectul angajării sale un destin mare. „Această țară – spune Cioran însuși – împotriva căreia sunt înverșunat dintr-o nemărturisită iubire..." Pentru a corija ceea ce este de corijat, pentru a salva ceea ce pare compromis, e nevoie nu numai de o reformă interioară, dar și de o schimbare a modelelor culturale sub care înțelegem, de obicei, să întârziem. În primul rând, modelul francez: „...în Franța, domnește o atmosferă de mediocritate plată și de o inactualitate scandaloasă" („Încotro merg tinerii"). „Lichidarea sentimentului francez al existenței a devenit inevitabilă" („Prea multă claritate" în *Calendarul* și „Împotriva oamenilor inteligenți" în *Discobolul*). Cioran înclină, prin compensație, spre modelul german, spre cel spaniol sau rus; cu alt prilej, el opune perfecțiunii artelor meridionale „viziunea morții în arta nordică" (*Calendarul*, 3 august 1932).

Cultura tânărului Cioran era ea însăși preponderent germană și – cum spuneam – de o întindere cu totul excepțională pentru vârsta lui. Constantin Noica și-l amintește „desprinzându-se cu greu din neantul cărților moarte", la ora când clopoțelul Bibliotecii Centrale a Facultății de Filozofie din București suna închiderea. Avea cam douăzeci de ani. „Am citit toată filozofia proastă germană" – va declara Cioran mai târziu. (*cf.* C. Noica, „Gânduri despre Emil Cioran", în *Almanahul literar*, 1985, p. 40). Articolele sale de până la 1934 se referă frecvent și cu adresa cunoscătorului la Kant, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey, Simmel, Heidegger, Nicolai Hartmann, ca și la fenomenologie sau la greoaiele figuri ale neokantianismului: Riehl, Cohen, Vaihinger. Cu asemenea

lecturi și cu patosul lăuntric al unui halucinat, Emil Cioran era, la douăzeci și trei de ani, un tânăr bătrân, marcat de o stranie uzură a țesuturilor. „Cultura de azi e a unor oameni care niciodată n-au fost tineri" – socotea el însuși în 1932. Un preaplin obținut prematur, precum și paroxismul unei globale insatisfacții puteau duce la prăbușire. Aceasta, în cazurile obișnuite. În cazul lui însă, a apărut o altă soluție: prăbușirea a încercat să se articuleze într-o carte *despre* prăbușire. Cartea a putut apărea și a fost premiată. Cariera lui Emil Cioran s-a declanșat, astfel, într-un spirit tipic cioranian și tipic modern: scormonești violent neantul lumii, și lumea te aplaudă. Ataci, și armele tale devin piese de tezaur muzeal...

Pe culmile disperării

S-ar zice că „fenomenul originar" al acestei cărți este insomnia. Iată ce povestește autorul însuși cincizeci de ani mai târziu, într-un interviu acordat lui Gerd Bergfleth la Tübingen*: „...s-a petrecut în viața mea o prăbușire. Mi-am pierdut somnul. Toate nopțile mele au devenit nopțile unui insomniac, eram treaz zi și noapte, fără întrerupere. Locuiam într-un oraș care este foarte frumos, aproape tot atât de frumos ca Tübingenul: Sibiu, în Ardeal. Mă plimbam noaptea, semănam cu o stafie și oamenii din acest orășel credeau că am mintea zdruncinată. Și atunci mi-am spus: Trebuie să scrii o carte!" Insomnia este o realitate antinomică: ea dilată timpul, dar îl dilată golindu-l, pustiindu-l de sens; trăiești *vidul* repausului, opresiunea istovitoare a inactivității: ești simultan încordat și

* Fragmentele de interviu citate sunt extrase dintr-o traducere a lui G. Liiceanu.

flasc și ești, mai ales, o imagine *răsturnată* a lumii: starea de veghe s-a cuplat nefiresc, în tine, cu ora cosmică a somnului: ești singur și abnorm. Inflația eului și estomparea lumii, „preaplinul" pe de o parte și vacuitatea pe de alta sunt iadul de fiecare noapte al insomniacului. În *Pe culmile disperării* (p. 105), e vorba de „haosul insomniei" și de legătura constitutivă dintre „insomnie și disperare": „Este imposibil să iubești viața atunci când nu poți să dormi." „Insomnia – spune Cioran – este o realitate atât de mare, încât îmi vine să mă întreb dacă omul nu este un animal ce nu poate dormi." Mai târziu, în *Le Mauvais Démiurge*, insomnia e resimțită ca un corelativ al cruzimii: „Rolul insomniei în istorie de la Caligula la Hitler. Incapacitatea de a dormi e oare cauza, sau consecința cruzimii? Tiranul *veghează* – iată ceea ce îl definește cu adevărat" (p. 137). Tiranizat de disperare și tiranizându-și cititorii cu percuția sincerității sale sângeroase (p. 9: „a fi barbar, adică a fi numai sânge, sinceritate și flăcări"), Emil Cioran pare – în prima sa carte – să-și valorifice mai curând fiziologia decât gândurile: „Eu nu am idei, ci obsesii" – mărturisește el (p. 142). Or, potrivit unui text din *Vremea* („Scrisul ca mijloc de eliberare"), „în obsesie, ideea poartă o marcă organică". Obsesia e, cu alte cuvinte, o visceralizare a ideii, dar este și o conștientizare a visceralității, o desfășurare în plină lumină a ceea ce, de obicei, stă ascuns în noaptea reflexelor primare. Insomnia șterge însă diferența dintre noapte și zi, aduce întunericul și lumina în omogenitatea unui amurg perpetuu. A scrie despre insomnie e a transforma bezna absolută în peisaj lunar, în fulgurație și spectralitate. *Pe culmile disperării*, p. 68: „Simbolul meu este moartea luminii și flacăra morții. În mine se stinge tot ceea ce e sclipire, pentru a renaște în fulger și în trăsnet."

Când „mesajul" e o obsesie, metoda nu poate fi decât un procedeu spasmodic: „n-am decât o metodă: metoda agoniei" (p. 17). Pornind de aici, regăsim în cartea de debut a lui Cioran mai toate temele publicisticii sale anterioare: disprețul pentru „înțelepciune", catastrofismul (uneori pubertar), nebunia, moartea, plictiseala, nonsensul (p. 12: „nu există argumente pentru a trăi...", p. 16: „Faptul că exist dovedește că lumea n-are nici un sens"), „otrava din lucruri", legitimitatea viciului (pp. 149–150), elogiul imediatului (pierdut de omul contemporan, care a devenit un „animal indirect" – v. p. 142) etc. Discursul e, în genere, mai puțin controlat decât cel din articole; referințele culturale sunt minime, stilul, de obicei, răstit, bombastic pe alocuri, alteori romanțios la limită. Pasaje spectaculos „adulte" sunt urmate mereu de juvenilități apodictice, ansamblul cultivând efectul teribil, surescitarea, noctambulismul. Infinitul, extazul, dezintegrarea – sunt personaje constante. În interviul din 1984, Cioran afirmă că prima sa carte e de o „infernală" și „provocatoare autenticitate", că e cartea unui „lepros", a unui izolat, disperat nu din când în când, ca toată lumea, ci disperat congenital, așadar incurabil. „Cine a scris așa ceva este blestemat. Am să chem un doctor" – ar fi spus, neliniștită, mama încercănatului debutant. Cu toate acestea, interviul amintit lasă să transpară și o altă dimensiune a episodului din 1934, dacă nu cumva e vorba de o dimensiune adăugată, histrionic, de cel intervievat, din perspectiva, mai echilibrată, a anilor târzii. Iată ce spune Cioran: „Titlul este pompos și deopotrivă banal: *Pe culmile disperării*. Pe vremea aceea, era o expresie care apărea în mod curent în ziare la rubrica «Diverse». Dacă cineva se sinucidea, atunci se chema că o făcuse «pe culmile disperării». Aveam mai multe titluri în cap, însă nu mă puteam hotărî asupra căruia să mă

opresc. Am procedat atunci așa: mă duceam la cafenea și întrebam un chelner: «Pe care dintre aceste trei sau patru titluri l-ați alege?» Așa am făcut și la prima carte, și la următoarea." Micul dadaism al procedurii și valorificarea ostentativă – în titlu – a unei platitudini de „mică publicitate" ar da de înțeles că „autenticitatea" nu renunța cu totul la „regie", că un anumit simț al farsei și o secretă ironie puteau intra și ele în rețeta debutului lui Cioran. Numai că și farsa, și ironia sunt, până la urmă, moduri de a dialoga cu neantul, „satanisme" – eventual benigne –, devieri. Cioran era *totuși* autentic. Ceea ce dovedea însă cartea lui era că autenticitatea nu e obligată să fie monotonă. A fi autentic și consecvent e, în fond, o contradicție în termeni. În *Pe culmile disperării*, există și o melodie care merge în răspăr cu motivul principal al textului: un murmur subteran al valorilor, un dulce complot hedonist, o speranță: negativității i se opune grația (v. cap. „Esența grației"), exceselor „problematice" li se opune, ca un paradis, entuziasmul (pp. 94–95). În context, unele pasaje sunt de-a dreptul năucitoare; iată, de pildă, p. 162: „Singurul lucru care îl poate salva pe om este iubirea [...]. Oricât m-aș lupta pe culmile disperării, nu vreau și nu pot să renunț și să părăsesc iubirea." Pagina următoare vorbește de „culmile beatitudinii" și de o depășire a dialecticii „lumină–întuneric" „prin autonomia absolută a întâiului termen". „A muri de lumină" e o aspirație care apare, de altfel, încă de la începutul cărții (p. 24). Un Cioran contradictoriu? Nu, ci o natură *totală*, cu disponibilități nesfârșite. „Tot ce vreți găsiți în mine, absolut tot..." (p. 107). Nu obstinația doctrinară a unei „direcții", ci explozia centrifugală, „paroxismul antinomiilor" trebuie căutate dincolo de aparenta unilateralitate a textului: „Vreau să mor, dar îmi pare rău că vreau să mor" (p. 20).

Crucificat de pe acum între „ispita de a fi" și „inconvenientul de a fi", Cioran nu rezistă dilemei decât prin scris. Adică, printr-un act de *responsabilitate*. Ne grăbim să credem, fără reflexie, că pofta de a scrie e numai poftă de glorie. Dar ea e și poftă de comunicare și instinct (adânc omenesc) al *atitudinii*. În articolele sale de dinainte de 1934, Cioran revine adesea asupra virtuții esențiale a atitudinii. Iar în *Pe culmile disperării* tema responsabilității apare în mod explicit, și anume legată tocmai de tema iubirii: „...să iubești totul într-un sentiment de supremă responsabilitate" (p. 162). E o foarte frumoasă metodă de a lăsa în urmă culmile disperării...

Dacă această latentă contramelodie a grației, iubirii și responsabilității – prezentă în cartea de debut a lui Cioran – e autentică (și nu avem motive să ne îndoim că este), atunci nefericirea autorului nu e una directă, „glandulară", ci una secundă: nefericirea de a fi într-un intim conflict cu criza proprie, cu propriile depresiuni. „Idealul ar fi – aflăm la p. 107 din *Le Mauvais Démiurge* – să pierzi gustul ființelor și al lucrurilor, fără să suferi însă din cauza asta." Dar Cioran suferă pentru tot ceea ce pierde. „Dacă aș fi sigur că mântuirea mi-e indiferentă..." (*ibidem*, p. 175). Pe o asemenea nesiguranță nu se pot construi un nihilism compact, o apostazie deplină. Se construiește mai curând o *culpă*, un pervers aliaj al neîndurării cu remușcarea. Fascinația excesului e suspendată, cenzurată, sabotată de scurte accese de de-fascinație. „Ceva mozartian" – invocat la un moment dat de Cioran însuși – se împotrivește descompunerii ultime. Scrisul în sine e, de altfel, un fel de a ieși din jocul destructiv și autodestructiv al delirului negru. Incapabil să-și reprime sinceritatea organică și conștient, în același timp, că „a-ți publica tarele pentru a amuza sau pentru a exaspera" e o „profanare",

o „impuritate", o „pierdere de inocență" echivalentă păcatului originar (*La Tentation d'exister*, p. 107), Emil Cioran e silit să constate, încă din prima tinerețe, că disperarea nu poate *satura* un suflet de om și că, în interstițiile ei, dacă nu se strecoară speranța, se strecoară, în orice caz, o statornică vinovăție. „Viața e – atunci – o stare de culpabilitate" (*Le Mauvais Démiurge*, p. 62), iar „păcatul", departe de a fi o „taină" complexă cum vor teologii, e o evidență de fiecare clipă (*ibidem*, p. 116). Pentru cine are „viciul scrupulului" (*ibidem*, p. 128) a gândi e „a glosa în marginea căderii" primordiale, a trăi ca „parazit" al păcatului strămoșesc (*ibidem*, p. 177). Tema căderii, alimentată de arabescul rafinat al culpabilizării de sine apare și în *La Chute dans le temps*, și în *La Tentation d'exister* (p. 107: „a scrie cărți nu e fără legătură cu păcatul originar"), și în *Aveux et Anathèmes* (p. 15: „Nu dau doi bani pe cei care se dispensează de păcatul originar. În ce mă privește, am recurs la el în toate împrejurările și nu văd cum aș putea să evit, fără el, o neîntreruptă consternare").

Obsesia vinovăției e, prin urmare, mai adâncă la Cioran decât s-ar crede: ea e deja prezentă în *Pe culmile disperării*, laolaltă cu obsesia adiacentă a redempțiunii: „Mă simt responsabil de întunericul tuturora..." (p. 75). Sau, la pagina următoare, o lamentație justițiar melancolică: „În lumea aceasta, încă n-a murit nimeni de suferințele altuia. Iar acela care a zis că moare pentru noi n-a murit, ci a fost omorât." Până și exercițiile „negative" ale lui Cioran par să constituie o *via negativa* a salvării: „Dacă aș putea, aș aduce întreaga lume în agonie, pentru a realiza o purificare din rădăcini a vieții: aș pune flăcări arzătoare și insinuante la aceste rădăcini, nu pentru a le distruge, ci pentru a le da altă sevă și altă căldură" (p. 18).

Flăcările pendulează, astfel, în *Pe culmile disperării*, între Gheenă și Cincizecime...

Pentru contrast, ne vom îngădui să amintim un fragment semnificativ din jurnalul lui Mircea Eliade: „...un student mă întreabă ce cred despre «păcatul originar». Îi răspund că e una din problemele care *nu mă interesează* (subl. în text). Mirarea lui Brown și a întregii săli. Brown îmi spune că psihanaliza ar putea explica această indiferență față de problema centrală" (*Fragments d'un journal*, I, Gallimard, 1973, p. 421). Că un istoric al religiilor e indiferent la tema pecabilității, în vreme ce un răzvrătit precum Cioran e torturat de ea, iată un fapt care poate interesa, într-adevăr, psihanaliza. Dar diferența dintre cei doi e totuși elementară: e diferența pe care Cioran însuși o constata undeva, în *Aveux et Anathèmes*, între *Schicksal* și *Beruf*, între destin și strictă profesie. Și nu e nevoie de Freud ca să stabilim de care parte sunt drama și riscul...

Un dezechilibru și trei forme de echilibru

Ambianța românească în care Cioran își proclama dezamăgirile și fervorile ar fi trebuit să-l întâmpine cu o iritată incomprehensiune. Și, în parte, așa a și fost. Un fragment din „Țara oamenilor atenuați" pare presimțirea (sau ecoul?) unei asemenea reacții: „La noi, a vorbi de moarte, de suferință, de neant și de renunțare înseamnă a fi un escroc ordinar. Nimic nu este mai penibil și mai respingător decât să auzi că acolo unde tu ai manifestat toată intimitatea ființei tale, unde te-ai consumat în fiecare clipă fără nici o speranță în posibilitatea unei salvări, unde ai gândit pentru a nu plânge și unde ai scris pentru a nu muri, ceilalți să vadă o pură escrocherie, o vulgară dorință de a epata." Dar fie că lumea românească era mai sănă-

toasă și mai înțeleaptă decât și-o închipuia Cioran, fie că placiditatea ei putea absorbi orice, chiar și o legiune de „anticorpi", manuscrisul intitulat *Pe culmile disperării* și livrat „Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitați" a fost luat în serios, selecționat pentru dezbaterile finale și, în cele din urmă, consacrat printr-un premiu, alături de alte două manuscrise ale unor colegi de generație: Eugen Ionescu (*Nu*) și Constantin Noica (*Mathesis sau bucuriile simple*).* „Urletul" lui Cioran a fost astfel digerat de „spiritul locului", am spune chiar „instituționalizat": după publicare, au existat, e drept, nu numai reacții de adeziune, ci și de respingere sau de diminuare. Dintre toate, vom lua în discuție trei: trei specii de echilibru, decise să diagnosticheze, să delimiteze și să integreze o specie de dezechilibru, apărută în imediata lor vecinătate.

În *Ramuri* (nr. 4–6, aug.–oct. 1934, pp. 204–206), Alexandru Dima – pe atunci în vârstă de douăzeci și nouă de ani – publică o cronică la *Pe culmile disperării* („O tristă spovedanie a unui copil al veacului"), în care tonul și instrumentarul aparțin unei naturi clasicizante, cuminți și, în definitiv, conciliante. Pentru Al. Dima, Cioran e exponentul unui tot mai răspândit „val de subiectivism", al unui „iraționalism pragmatic" (incapabil totuși a renunța la serviciile rațiunii). Spectacolul oferit de cartea sa e

* Premiile, decernate sub auspiciile Fundațiilor Culturale Regale, erau rezultatul unei inițiative a lui Dimitrie Gusti. Juriul anului 1934 („comitetul celor șapte") avea următoarea componență: Tudor Vianu (președinte), Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Șerban Cioculescu, Romulus Dianu, Ion I. Cantacuzino și Petru Comarnescu. Dezbaterile au fost aprinse (mai ales în jurul lui Eugen Ionescu) și s-au soldat cu demisia a doi dintre membrii „comitetului": Tudor Vianu și Șerban Cioculescu. Lucrările premiate au fost, toate, publicate în cursul anului 1934.

„dionisiac", romantic, „emoționant", dar plin de naivitățile unui *enfant terrible*, trecut prin *Lebensphilosophie* și „suferință indică". Recenzentul nu pune la îndoială sinceritatea autorului, ci, mai curând, „utilitatea socială" a încercării sale, care, deși „impunătoare", e „tristă din punct de vedere etic și filozofic". Ea nu se încadrează „în nici un fel în realitățile încă primitive, dar pline de virtualități ale sufletului și societății românești". Concluzia vine de la sine: „*Pe culmile disperării* e o carte explicabilă în mediul unor societăți și culturi învechite, ce au urcat cel puțin o dată și *culmile speranței* (subl. în text). Pentru încă puternicul și neîncercatul organism românesc însă, cartea dlui Cioran e cel puțin o ciudată și fără sens apariție, o manifestare rătăcită dintr-o lume ce nu-i a noastră..." Verdictul lui Dima nu face decât să confirme temerile lui Cioran privitoare la o anumită suficiență românească. A reproșa cuiva care vrea să bruscheze inerțiile autohtone faptul că nu li se conformează e a nu fi atent la mobilul însuși al demersului lui. Echilibrul tânărului recenzent reacționează la agitația cioraniană cu o lentă bună-credință, cu un bun-simț solid, de om „obiectiv", care analizează potopul din avion; e echilibrul unei competențe imune, al unei firi fericite.

Cu totul altfel se configurează intervenția critică a lui Șerban Cioculescu. Avea treizeci și doi de ani când, într-un articol despre „Operele premiate ale scriitorilor tineri needitați" (*Revista Fundațiilor Regale*, an I, nr. 9, sept. 1934, pp. 648–664), el se grăbea să-l califice pe Cioran drept un „retor și cabotin al disperării". Cartea sa de curând apărută n-ar fi decât un compendiu de „catastrofism buccinator", sub care se ascunde, în fapt, o mare „impacientă de a trăi și a se bucura de viață". Iraționalistul e prins raționând, iar nihilistul făcând afirmații. Agonia e decon-

spirată drept simplu camuflaj al unei „filozofii vitaliste". Avem de-a face cu un „delir aparent", aparținând cuiva care, preocupat să-și „cucerească cititorul prin violentare", își exprimă incertitudinile axiomatic, se „autodivinizează" și profesează „anarhia și negația tuturor valorilor". Șerban Cioculescu e sarcastic, expeditiv și suspicios. El acceptă că Emil Cioran e capabil de oarecare „facilitate dialectică" și că, „deși nu e, la drept vorbind, un scriitor", „când își dă osteneala formulează cu justețe și chiar strălucitor". Dar gravitatea discursului cioranian nu e nici un moment creditată ca atare. Ca și Al. Dima, Cioculescu nu intră în jocul autorului de care se ocupă; în plus, el merge până la a-l bănui de impostură. Recenzentul de la *Ramuri* pornea măcar de la ideea că Cioran e sincer. Cioculescu vede peste tot trucaj și scenografie. Tipul său de echilibru – echilibrul inteligenței rapide, sprințare, ironice – nu poate crede în *realitatea* unui ciclon. Sobrietatea statică a lui Alexandru Dima e înlocuită de un echilibru al vitezei sceptice, al lucidității niciodată contrariate, al „omului de lume" care nu se lasă înșelat de mofturi...

În replică – indirectă – cu această atitudine se înscrie textul „Pentru Emil Cioran" al lui Constantin Noica (*Familia*, seria III, anul I, nr. 7, noiembrie 1934. Noica avea atunci douăzeci și cinci de ani). Și aici întâlnim o formă de echilibru. Dar, de data aceasta, e un *delir* al echilibrului: „...însăși cultura omenească este, într-un anumit sens, nebunie și dezlănțuire." De ce să cauți, atunci, „urletul" *în afara* ei? „Se poate striga orice" – spune Noica: „o propoziție geometrică de pildă". Se poate striga, așadar, *înlăuntrul* rigorii, nu doar împotriva ei. Forma, ordinea spiritului, lumea valorilor – sunt, toate laolaltă, locuri ale excesului. Nu e nevoie să le întorci spatele, pentru a exploda. E și în ele explozie, e și în ele o experiență

a „barbariei", a unei barbarii *bune*, civilizatoare. Constantin Noica ilustrează, în aceste rânduri, acea „contradicție unilaterală" pe care o va teoretiza mai târziu: Cioran e în disjuncție cu echilibrul culturii, dar echilibrul culturii nu e în disjuncție cu el: dimpotrivă, îl asimilează, îi găsește o acoperire și un sens. Cultura „se îndură" de neîndurătorul Cioran și – cu sau fără voia lui – îl îmblânzește. Oricum, nu se pune problema să-l suspectăm de nesinceritate: „...putem cel mult râde de el. Vezi, să-i fi spus, și în disperare a trebuit să vorbești frumos." Dar să-l luăm drept farsor, drept un mincinos oarecare, să nu observăm că dezlănțuirile sale sunt ale unui „spirit cult", să nu simțim „seriozitatea lui, pregătirea lui de specialitate, onorabilitatea lui" e cea mai crasă și mai vinovată probă de superficialitate. Cioran „putea scrie oricând o carte despre sau o carte de citate și cu referințe, pe placul tuturor". Dar a ales o cale mai grea, a refuzat „să trăiască din probleme de împrumut", „să simuleze". E acesta un mod de a minți? „Nu e nimic, Emil Cioran, tu minți" – încheie Noica, „Dar poți să minți înainte. Eu te cred."

„Legile" culturii s-au îndurat, așadar, de Cioran. S-a îndurat, mai întâi, lumea culturii românești, în perimetrul căreia i-au mai apărut, până în 1940, încă patru cărți. S-a îndurat, apoi, lumea culturii franceze – cea pe care tânărul Cioran o socotise „mediocră", „inactuală", bună de lichidat. S-a îndurat de el până și „succesul", pe care, de la o vreme, l-a cunoscut, în varianta lui cea mai strălucitoare. Ba, în cele din urmă, Franța i-a glorificat tocmai disperarea și agresivitățile bucureștene: în 1988, Constantin Tacou, un om cu un sigur instinct al valorilor și al sărbătorii, a republicat, la celebra editură pe care o conduce (L'Herne), *Pe culmile disperării*, păstrând, cu maximă fide-

litate, înfățișarea ediției românești: un omagiu exemplar pentru noi toți și pentru Cioran însuși. Destinul i-a oferit tot ceea ce el își refuzase. Acea contramelodie pe care am identificat-o – ca pe un acompaniament discret – în prima sa carte a căpătat, de-a lungul anilor, un neașteptat relief. Evoluția ei e încă deschisă și imprevizibilă. „Mi-am refulat toate entuziasmele – găsim scris într-o carte din 1969 –, dar ele există, ele constituie rezervele mele, fondul meu neexploatat, viitorul meu, poate" (*Le Mauvais Démiurge*, p. 133). Emil Cioran a parcurs, în cincisprezece ani de crispare, un drum în cuprinsul căruia disperarea a devenit, din *traumă*, o *temă*, o emblemă chiar a „cioranității". În umbra textului din 1934 al lui Constantin Noica, suntem îndemnați să spunem, la rândul nostru: „Nu e nimic, domnule Cioran, dumneavoastră vă iubiți disperarea. Dar puteți s-o iubiți oricât. Noi credem în rezervele dumneavoastră, neexploatate, de entuziasm."

2. *REVERSUL UNUI INFERN*

> „N-ar trebui să scriem niciodată despre nimeni. Sunt atât de convins de asta, încât, de fiecare dată când trebuie s-o fac, primul meu gând e să atac, *chiar dacă îl admir*, pe cel despre care urmează să vorbesc."
>
> (*Aveux et Anathèmes*, p. 101)

Cioran vorbind despre Epicur! Cu acel inconfundabil amestec de cruzime, umor și exactitate cu care a „lichidat" (termenul e frecvent în *Pe culmile disperării*) atâtea prestigii. Iată textul (din *La Tentation d'exister*): „Acest teoretician al fericirii era un om bolnav: vomita, se pare, de două ori pe zi. În ce vârtej de mizerii trebuie să se fi

zbătut, pentru a urî atâta «tulburările sufletului». Bruma de seninătate pe care a izbutit s-o dobândească o rezerva, fără îndoială, discipolilor: recunoscători și naivi, ei i-au făcut o reputație de înțelepciune. Cum iluziile noastre sunt mult mai șubrede decât acelea ale contemporanilor săi, ne este ușor să întrevedem reversul Grădinii sale..."

E inevitabil – după lectura acestui pasaj – să cauți și să găsești în Cioran o duplicitate asemănătoare, doar că răsturnată. Acest teoretician al descompunerii e un om sănătos. L-ai văzut conversând cu amenitate, pierzându-se, voluptuos, în anecdotică, înjurând cu aplomb și râzând cu poftă. Ți-a dezvăluit secretul de a urca cinci etaje fără să gâfâi, l-ai auzit recomandând fratelui său o dietă convenabilă și te-ai simțit bine în preajma lui, ca lângă efigia unei umanități *reușite*. Cioran arată ca un învingător. *Aveux et Anathèmes*, p. 52: „«Faptul că ai ajuns la vârsta ta dovedește că viața are un sens», mi-a spus un prieten după treizeci de ani de despărțire. Cuvântul lui îmi revine mereu în gând și mă frapează de fiecare dată, deși a fost proferat de cineva care a găsit întotdeauna un sens pentru toate." Prietenul invocat e Constantin Noica. În jurnalul rămas după dispariția sa, am dat întâmplător peste consemnarea aceluiași episod: „Îmi amintesc că i-am spus lui C., pe care l-am urmărit cu frățească îngrijorare toată viața: «Faptul că nu ți-ai pus capăt zilelor, după ce timp de patruzeci de ani te-ai tânguit pentru nefericirea de a te fi născut, mă asigură că viața e totuși bună.» El m-a tras deoparte și mi-a răspuns: «Mă, să n-o spui nimănui, dar îmi *place* viața.»" Este, atunci, toată arta lui Emil Cioran un exercițiu de nesinceritate? Se sprijină infernul său literar pe o grădină epicureică? Dar, când e vorba de coșmar, diferența dintre adevăr și trucaj e neesențială, ca și aceea dintre un coșmar visat și unul real.

Şi dacă rugăciunea poate fi ipocrită, blasfemul e de neconceput fără un impuls de autenticitate. Nu de duplicitate pur şi simplu e vorba, aşadar, la Cioran, ci de porniri ireconciliabile care s-au deprins, încet-încet, să coexiste. „Am început – ni se spune într-un interviu din 1984 – cu o carte absolut dementă şi am devenit apoi tot mai normal. Acum sunt normal, chiar prea normal." Cioran a început deci – cum singur o mărturiseşte – acolo unde Nietzsche sfârşise. Au urmat un proces, o evoluţie, o organizare a interjecţiei, la capătul cărora autorul vede apărând, ca un spectru, conturul normalităţii. A deveni – cu voie sau fără voie – reversul propriului tău infern! A culmina cu un zâmbet sau cu o reverenţă după ce ani de-a rândul ai exersat nuanţele unei isterii!

*

Dar tocmai evoluţia, desfăşurarea progresivă a gândului lipsesc, la prima vedere, din scrisul lui Cioran. De la debut până în anii târzii, totul pare să fie fermentaţia constantă a aceluiaşi virus. Tabla de materii la *Pe culmile disperării* („A nu mai putea trăi", „Pasiunea absurdului", „Sentimentul sfârşelii şi al agoniei", „Totul n-are nici o importanţă", „Insatisfacţia totală", „Monopolul suferinţei" etc.) iradiază asupra întregii opere ulterioare. Plictiseala, iluzoriul, extazul păgân şi dezabuzările juvenile, vertijul, obsesivitatea, dubiul, sinuciderea, în sfârşit tot ce ţine de registrul stuporii existenţiale, al amărăciunii, al lucidităţii destrămătoare traversează recurent cărţile lui Cioran, indiferent de vârsta la care au fost scrise. Le citim ca pe nişte variaţiuni iscusite ale aceluiaşi exces. Ceea ce s-a rafinat, poate, necontenit este expresia. Dar s-a putut spune că, în fond, avem mereu dinainte aceeaşi

carte. A spus-o, într-un fel, autorul însuși: „Ceea ce știu la șaizeci de ani știam și la douăzeci. Patruzeci de ani ai unui lung și superfluu efort de verificare..." (*De l'Inconvénient d'être né*, p. 14). Ești tentat să declari că lui Emil Cioran i-a reușit tot ce e mai lamentabil în filozofie: consecvența. Dar asta numai la prima vedere. La o a doua, descoperi mai pretutindeni o adevărată fobie a stagnării, o mereu rumegată dramă a blocajului. Îndoiala însăși care – cu neastâmpărul ei – pare soluția lui Cioran împotriva oricărei pietrificări dogmatice e cenzurată, până la urmă, ca simptom al unei sterile imobilități mentale: „...îndoiala nu e aprofundare, ci stagnare, vertij al stagnării... Cu eà e imposibil să rămâi în mers și să ajungi undeva; e eroziune și numai atât" (*Le Mauvais Démiurge*, p. 119). Tristețea e, la rândul ei, „sânge stătut" (*ibidem*, p. 127). Nebunia – „o tristețe care nu mai evoluează" (*ibidem*, p. 140). Cioran se va confrunta neîncetat cu acest efect entropic al negativității, va căuta mereu soluții de ieșire din circularitatea anihilantă a ieremiadei. Iar soluțiile conviețuiesc de la bun început cu radicalitatea problemei: unul dintre capitolele primei sale cărți se numește, semnificativ, „Esența grației". „Transcenderea negativității – citim la p. 73 – este o notă esențială a sentimentului grațios al vieții." În *Pe culmile disperării*, această subversiune a grației se articulează rar, nestatornic, ca jarul mocnit al unui incendiu. Cu trecerea timpului, grația pare a intra însă în expansiune, camuflată în gratuitatea (aparentă) a stilului. Există *mișcare*, o lentă, subtilă, abia perceptibilă mișcare în scrierile lui Emil Cioran: ele relatează, în subtext, o întâmplare cu totul neobișnuită: vindecarea unei nevroze prin invazia geometrică a unui stil.

De aceea, a polemiza cu Cioran nu înseamnă atât a te opune unei ideologii, cât a pune în discuție suveranitatea

stilului său. Cu alte cuvinte, problema nu este cum să-l conteşti, ci, mai curând, cum să-i rezişti, cum să-ţi ţii firea dinaintea enormei sale seducţii. Că trebuie să-ţi ţii firea o simţi neîntârziat, ca pe o măsură de minimală igienă sufletească, ca pe un reflex al instinctului de conservare. Ai de partea ta tot ceea ce Cioran excomunică, toate infirmităţile – salvatoare – ale civilizaţiei: bunul-simţ, buna-cuviinţă, ba, uneori, bunul-gust însuşi. Ai de partea ta fie o exigenţă a rigorii (căci aforismul – al lui Cioran şi al oricui – nu e decât substituirea argumentului prin formulare), fie nebuloasa tonică a speranţei. Ai de partea ta umorul, când ţi se oferă ca soluţie o impracticabilă etică a ecorşeului şi ai de partea ta gravitatea când suferinţa devine, prin protocol stilistic, o piruetă galantă. Căci ceea ce izbeşte, nu o dată, în cărţile lui Cioran este o anumită *frivolitate a dezastrului*. Tragicul cade în transa exprimării de sine şi devine astfel vocaliză gramaticală, farmec lexical, civilizaţie a limbii; grimasa nu vrea să renunţe la mondenitate. Prăbuşirea e o ceremonie, urletul – un rafinament. Cioran face risipă de talent, pentru a eterniza un acces de indispoziţie. Fiecare pagină a sa e un mod de a dilata, de a descrie cu încetinitorul fiziologia unui scurt leşin.

*

...Asemenea unui îndrăgostit care, căutând privirea limpede a iubitei, se trezeşte jubilând exoftalmic dinaintea primului rid întâlnit.

*

Pentru proaspeţii convertiţi sau pentru naturile sectare, care nu văd în religiozitate decât o fadă cumineţenie gregară, proza lui Cioran este, de multe ori, un scandal.

Când e vorba de creştinism, de epistolele pauline sau de neantul creaturii, cititorul e obligat să se confrunte cu o abia suportabilă libertate a judecăţii şi a expresiei: nici un menajament, nici o ipocrizie, nici o crispare dinaintea anatemei mereu posibile. Nimic mai uşor decât să obţii, răsfoind carte cu carte, o sfâşietoare antologie a blasfemului. Cioran reproşează primilor creştini intoleranţa, apologetica lor „bilioasă", de „experţi în arta de a detesta" (*Le Mauvais Démiurge*, pp. 29–30). Dar intolerant, intolerant până la agresivitate este el însuşi: un Tertulian al apostaziei, îţi vine să spui, mirându-te – cu el împreună (*ibidem*, p. 138) – cum poate cineva să fie intolerant în numele *nici unei* dogme! Nu se poate spune, pe de altă parte, că Cioran nu are preferinţe sau chiar ferme adeziuni spirituale: se percepe pretutindeni un fond maniheist, cu simpatii gnostice (Marcion) sau cathare. Se citează, fără rezerve, din Celsus şi din Iulian Apostatul. Meister Eckhart, Tereza de Avila, Angelus Silesius, Juan de la Cruz, Angela da' Foligno şi alţii – din aceeaşi categorie – sunt invocaţi la tot pasul, şi este limpede că au constituit, de-a lungul anilor, lecturi cotidiene. Nu ni-l putem imagina pe Cioran fără aceste lecturi, fără dezbaterea zilnică a tematicii lor, fără o trudnică intimitate cu marii mărturisitori ai extazului. Să adăugăm uluitoarea lui familiaritate cu textele Orientului Mijlociu şi Îndepărtat, cu *Vedele* şi *Upanişadele*, cu taoismul, cu budismul zen sau cu textele *Zohar*-ului. A întârzia atâta în labirintul acestor tradiţii nu e un capriciu cultural oarecare, ci un semn al destinului; e o dovadă că, fără a fi reuşit să ancorezi în vreuna dintre *soluţiile* lor, eşti definitiv ancorat în *întrebările* lor, în insomnia lor. Cioran *ştie* foarte bine care e zona *fierbinte* a lumii şi a omului. Exasperarea sa vine din faptul că „fierbintele" a devenit, pentru el şi pentru toţi contem-

poranii săi, *inevident*. „Suntem cu toții naturi religioase fără religie" – spune Cioran la sfârșitul unui text dedicat lui Mircea Eliade. Dar, în vreme ce Eliade și-a cicatrizat rana prin erudiție, Cioran a lăsat-o deschisă, a ales să sângereze impudic, în văzul lumii, ca un „stâlpnic fără coloană", ca un urmaș neconsolabil al stirpei lui Iov. Ce îi vom opune? Suficiența celor care, bine instalați într-o confesiune, dormitează arogant în plină catastrofă? Sau teribilismul spiritelor „luminate", care cred că pot seculariza Absolutul sau îl ignoră de-a dreptul? Nu este Cioran mai bine plasat decât toți? Și nu este el, în excentrica lui amărăciune, mai „normal" decât toți? S-ar spune, aproape, că nu suntem sinceri cu noi înșine câtă vreme nu ne recunoaștem în el, în tulburarea lui, în incertitudinile lui, în nevoia lui *urgentă* de certitudine. Rareori un om a fost mai „al veacului". Rareori un spirit atât de *original* a reușit să fie într-o asemenea stupefiantă măsură un *exponent*, un reprezentant al „omului contemporan". Portretul lui există, anticipativ, în *Demonii* lui Dostoievski: „Când crede nu crede că crede și când nu crede nu crede că nu crede." Oricum, Cioran ar trece cu bine proba apocalipticului vestitor laodicean, de asemenea invocat de Dostoievski: căci, ateu sau nu, eretic sau nu, el e fie „prea fierbinte", fie „prea rece", dar niciodată „căldicel", mulțumit de sine, inert, dispus să facă concesii semenilor săi sau zeilor.

Cioran pare să nu scrie o singură propoziție fără speranța secretă de a fi contrazis de vreun înger. „Simți nevoia, uneori – citim în *Le Mauvais Démiurge* (p. 141) –, să strigi zeilor de altădată: «Faceți totuși un mic efort, încercați să reexistați!»" Nu dezabuzarea vorbește aici, nu indiferența unui scepticism amorțit, ci, dimpotrivă, o dramă plină de cearcăne, o nestăpânită *lăcomie de zei*. O

lăcomie atât de mare, atât de nesupravegheată, încât până și ideea unui zeu *unic* i se pare sărăcitoare. E nevoie, mai curând, de politeismul antic, de un sacru devenit legiune, puzderie infinit diferențiată de „calități" divine, pentru ca extazul să fie cu putință. Când dialogul cu cerurile nu se mai poate întemeia pe cordialitate, războiul e o soluție preferabilă tăcerii. Cioran reține, nu întâmplător, din mitologia hindusă o legendă care pare să-l privească. Potrivit acestei legende, demonii sunt ceea ce sunt pentru că și-au dorit-o într-o viață anterioară: ei au decis să se întrupeze într-o ființă îndârjită împotriva lui Dumnezeu, tocmai pentru a se putea concentra mai bine asupra lui, pentru a-l resimți nemijlocit și fără încetare în masiva lui actualitate (*Le Mauvais Démiurge*, p. 151).

În perimetrul sacrului, Cioran se comportă ca în arena unei tauromahii: o paradoxală afecțiune se naște între protagoniștii care consimt să moară împreună. Agresorul nu poate să nu fie îndrăgostit de victima pe care o ucide. Iar comparația cu Iov trebuie dusă până la capăt. Căci nu prietenii lui Iov, nu Elifaz, Bildad și Țofar, mereu respectuoși cu zeul lor, se mântuie în cele din urmă. Ci doar Iov, cu plânsul lui răzvrătit, e socotit „drept" și îndemnat să se roage pentru sufletele lor pustiite de o prea cuminte evlavie...

*

„A gândi e a înceta să venerezi, a te răzvrăti împotriva misterului..."

(*La Tentation d'exister*, p. 182)

A gândi e a opta pentru o inevidență. Și a reveni, apoi, asupra evidențelor, încărcat de consecințele opțiunii tale. Paginile cele mai discutabile ale lui Cioran sunt cele în

care experiența inevidenței nu pare a fi asumată până la capăt; se trece, de pildă, peste evidența înșelătoare a *cărnii*, dar se sucombă în „fundamentalul scheletului" (cf. *Le Mauvais Démiurge*, p. 56). Ca și cum scheletul n-ar fi, de asemenea, o evidență, o evidență de gradul doi, e drept, o evidență inaparentă. A declara că totul e neant nu e mai puțin plat decât a declara că lumea e frumoasă. Toți trecem, într-o viață de om, pe lângă una sau alta dintre aceste două platitudini. Când pe lângă una, când pe lângă alta. În orice caz, nu ieșim din raza simțului comun dacă înlocuim stenicul strigăturii prin amărăciunea romanței. Proasta dispoziție nu e mai „filozofică" – și nici mai rară – decât buna dispoziție. Ar fi însă nedrept să-l reducem pe Cioran la *talentul de a fi prost dispus*, chiar dacă, în momentele lui neinspirate, el pare reductibil la numai atât. Dar talentul însuși e, la Cioran, atât de *cultivat*, atât de *inteligent*, încât chiar în „ieșirile" lui cele mai spontane el e altceva decât o simplă înzestrare: e joc, e abuz, e idolatrie a expresiei. Cât efort, cât rafinament, câte lecturi sunt mobilizate pentru o perorație spasmodică asupra inconsistenței lucrurilor!... Cioran nu este interesant când se complace în constatarea sentimentală că lumea nu e nimic și că deci totul e zadarnic. Interesantă, la el, e *pozitivarea* neantului, trecerea de la „lumea nu e nimic" la „lumea e nimicul". Se alunecă astfel spre mirajul mahayanic al vidului, spre o metafizică a vacuității, care nu mai are nimic de-a face cu nihilismul – oarecum filistin – al unei universale dezamăgiri.

De la lirism se ajunge, așadar, la ontologie. Dar la o ontologie stranie: la o teorie a ființei din care ființa lipsește. „A discerne – în toate – nonrealitatea", a stabili că „nimic nu există, deși totul are aerul că ar exista", a funcționa neîncetat printr-o promptă „intoleranță față de

ființă" (*La Chute dans le temps*, p.67) – devin formule caracteristice ale speculației lui Cioran. El știe, desigur, că cine spune „totul e iluzoriu" recunoaște iluziei un înalt grad de realitate (*De l'Inconvénient d'être né*, p. 245), dar se preface a nu ști că există o necesitate logică în virtutea căreia afirmația „totul e iluzoriu" se autoanulează, la rândul ei, ca iluzorie. Altceva e însă curios: în genere, gândirea pornește de la irealitatea evidențelor, pentru a ajunge la o realitate de substrat, inevidentă, dar determinantă. Inevidența spiritului, a unei legi sau a unui zeu devine, în acest caz, *adevărata* realitate, cea care dezminte – ca fiind *falsă* sau *insuficientă* – realitatea evidențelor imediate. Or, Cioran destramă evidența lumii nu în numele unei inevidențe mai adevărate, nu printr-un salt anagogic, ci printr-un act aproape reflex, printr-o simpatie înnăscută pentru inevidența pură și simplă. Cioran nu poate acorda imanenței nici cea mai mică valoare de adevăr, nici cea mai mică valoare de realitate, dar, pe de altă parte, nu vede nimic dincolo de imanență. E irevocabil *imanentist*. A nu crede *decât* în această lume și a crede, în același timp, că *această* lume nu există – iată forma supremă a negativității. Dar a nega e – o spune undeva Cioran însuși – a afirma *à rebours*: în speță, a afirma că lumea, dacă nu e anexată unei metalumi, dacă e *lume singură*, nu are nici un motiv să subziste: *autonomia* ei e totuna cu *neantul* ei. Din negație în negație, Cioran ajunge până în subsolul acestei afirmații. Mai departe însă nu poți merge dacă vrei să rămâi imanentist. Imanentismul nu e altceva, în fond, decât o *inapetență pentru mister*. Și, dacă despre Constantin Noica am putut spune că nu avea dimensiune tragică (sau că și-o extirpase), despre Emil Cioran vom spune că nu are simțul misterului: el poate fi adânc, elegant, paradoxal, izbitor, poate fi, mai

ales, subtil, infinit de subtil, ca însăşi limba în care a ales să scrie. Dar nu poţi opta, într-un singur gest, pentru Montaigne şi pentru mister. Nu poţi, nepedepsit, să scrii atât de bine franţuzeşte.

*

Două teme se bucură, în textele lui Cioran, de gloria necondiţionată a *afirmativului*: umorul şi muzica. E ispititor să-ţi imaginezi o colecţie – amplă – de citate care să ofere revelaţia unui Cioran umorist, mereu înclinat să-şi amuze interlocutorul. De la rictusul negru până la butadă, de la hazul formulării la ironia ideii, totul e de găsit în cărţile acestui om trist, chinuit de tristeţea sa, bucuros de tristeţea sa şi, în fond, vindecat de orice tristeţe. Cioran e simultan morocănos şi jovial, depresiv şi tonic. Amărăciunile lui se cuplează cu o natură convivială, histrionică aproape, îndelung antrenată în arta de a ricana. *Aveux et Anathèmes*, p. 100: „Excedat de toţi. Dar îmi place să râd. Şi nu pot să râd singur." Frivolitate? Da. Dar una extremă, polemică, orientată *metodic* spre demolarea oricărei suficienţe intelectuale, a oricărei solemnităţi. „Ţelul meu – spune Cioran în *La Tentation d'exister* (p. 117) – a fost să vă pun în gardă împotriva Seriosului, împotriva acestui păcat pe care nimic nu-l poate răscumpăra. În schimb, am vrut să vă propun futilitatea. Or – de ce s-o ascundem – futilitatea e cel mai complicat lucru din lume, mă refer la futilitatea conştientă, dobândită, voluntară." Dificultatea futilului opusă seriozităţii facile – iată una dintre obsesiile lui Cioran. A lua în serios ceea ce toată lumea ia în glumă şi a lua în glumă ceea ce toată lumea ia în serios e o tehnică tradiţională de tatonare a înţelepciunii, valorificată mai cu seamă în ambianţa Chinei

taoiste. Cioran aparține întrucâtva acestei lumi, singura dintre lumile pământești care se poate înveseli dinaintea neantului.

Gluma funebră, gluma metafizică sau simpla glumă constituie, în cărțile lui Cioran, o prezență ubicuă. Nu te poți abține să citezi abundent: „Azi-dimineață, după ce am auzit un astronom vorbind despre miliarde de *sisteme solare*, am renunțat să-mi fac toaleta: la ce bun să te mai speli?" (*Aveux et Anathèmes*, p. 16). Sau: „La Grădina Zoologică. Toate animalele au o ținută decentă, în afară de maimuțe. Se simte că omul e pe-aproape" (*Écartèlement*, p. 84). Mai departe: „Dacă Freud mi s-a părut întotdeauna suspect, responsabilitatea revine în întregime tatălui meu: îi povestea maică-mii tot ce visa și îmi strica, astfel, toate diminețile" (*Aveux et Anathèmes*, p. 18). Și încă: „Un tânăr neamț îmi cere un franc. Intru în discuție cu el și aflu că a făcut turul lumii, că a fost în Indii, unde i-au plăcut cerșetorii, cu care s-ar simți flatat să semene. Nu poți totuși să aparții nepedepsit unei națiuni didactice. M-am uitat cum se milogește: părea să fi urmat cursuri de cerșit" (*Aveux...*, p. 45). Sau, în aceeași carte (p. 103), despre un profesor universitar care se declară insensibil la farmecul haosului: „E mai ușor să te înțelegi cu un monstru decât cu contrariul unui monstru." Cititorul român nu poate să nu simtă – în acest tip de umor – o colocvialitate colorată balcanic, taclaua spumoasă a unui student din Rășinari cucerit de verva regățeană: acea vervă acidă pentru care Cioran îl admiră, de o viață, pe Petre Țuțea: „«Ești un amestec de Don Quijote și Dumnezeu», i-am spus într-o zi [lui P.Ț.]. Mai întâi a fost măgulit, dar a doua zi, în zori, a venit să mă anunțe: «Povestea asta cu Don Quijote nu-mi prea convine»". (*Aveux...*, p. 103).

„Suntem în adâncurile unui infern, în care fiecare clipă e un miracol" – sună ultima frază din *Le Mauvais Démiurge*. Cu Cioran, suntem, uneori, în miezul unei tragedii, în care fiecare suspin e o euforie.

Umor și muzică. Nu sunt acestea două, laolaltă, o definiție plauzibilă a stilului? Căci fraza unui mare stilist nu e niciodată străină de o anumită dexteritate a poantei, combinată cu o înnăscută știință a ritmului. Muzica este, în plus, un mod de a intui eufonia secretă a oricărui abis. „La Saint-Séverin, ascultând, la orgă, *Arta Fugii*, îmi spuneam iarăși și iarăși: «Iată anularea tuturor anatemelor mele»" (*Aveux...*, p. 32). Cioran ar putea declara același lucru recitindu-și fiecare carte, fiecare rând: căci *felul* cum spune e o strălucită anulare a tot ceea ce spune. Când obții splendoarea vorbind despre neant, nu neantul are de câștigat, ci splendoarea...

IDIOMURI ALE FORMĂRII

CONSTANTIN NOICA
ÎNTRE FILOZOFIE ŞI ÎNŢELEPCIUNE

Nu se vorbeşte suficient despre calităţile *secundare* ale lui Noica. E unul dintre felurile de a nu-l înţelege. Tratat cu exces de solemnitate, aşezat în fruntea unui amplu cortegiu de „opere" şi asociat sibilinicului ritual al înţelepciunii, filozoful apare sărăcit, mai abstract decât însăşi filozofia, legendar până la nefiinţă. Trebuie spus, pe de altă parte, că Noica însuşi pare să prefere această anemie existenţială, declarând, de câte ori are ocazia, că şi-a trăit ideea „fără rest", fără balast biografic, aproape fără identitate. Filozofia – îi place să spună – potoleşte „omuleţul" din noi. Dar „omuleţul" Noica există. El te poate contraria şi dezamăgi, dar poate fi, uneori, mai seducător decât reversul lui public, decât „autorul" Noica. Aşadar, nu în moda demitizării cădem invocându-l: încercăm doar să cufundăm un mit în „mările calde ale vieţii", explicând astfel nu cum poate fi el adulat sau uzurpat, ci, pur şi simplu, cum se poate intra în comunicare cu el.

În patologia spiritului pe care a schiţat-o în anii din urmă (*Şase maladii ale spiritului contemporan*), Noica s-a clasat pe sine la rubrica „ahoretie". Termenul desemnează un dezechilibru interior care favorizează „generalul" pe socoteala „determinaţiilor". Ahoreticul este *ein Mensch ohne Eigenschaften*, ar spune Musil, o *funcţie* mai mult decât un om, o vietate care respiră bine numai într-o atmosferă

rarefiată. E firesc ca un ahoretic să se socotească mai curând *mediul unei idei* decât ilustrarea patetică a unui destin. Viața ahoreticului e întotdeauna mai puțin decât aventura lui speculativă. Pe scurt, viața nu e, pentru ahoretic, decât pretextul unei teorii. „Viața mea – a spus odată Noica – a fost un *a fi în*, dublat de o filozofie a lui *a fi întru*." Reușita stă deci în deschiderea filozofiei, față de care existența concretă rămâne limitativă. Dar este Noica, într-adevăr, un ahoretic? Îi lipsesc într-atâta determinațiile, încât biografia lui să apară doar ca o transparență prin care se străvede utopia sistemului?

Impresia mea este că cei care cred asta – și Noica în primul rând – se înșală. Se înșală toți cei care îi acceptă sau îi resping „sistemul", neinteresându-se de *persoana* lui. Căci împrejurările au făcut ca în România de azi nu *opera* lui Noica să conteze ci, mai cu seamă, *simpla lui existență*. „Rolul" lui e mai însemnat decât „filozofia" lui. Și s-ar putea ca într-un târziu tot aparatul lui speculativ, cu etimologiile lui românești, cu fermecătoarele lui sofisme, cu „legato"-ul lui plin de un tineresc orgoliu, să devină „secundar" sau de importanță strict „istorică", față de memoria *prezenței* lui, salutară în multe privințe pentru mai multe generații de intelectuali români, pândiți altfel de consecințele unui tragic vid formativ. Cine vrea să afle în Noica ceva care să merite mai mult decât respectul trebuie să vadă în el mai mult decât opera lui scrisă.

„Opera" la care el ține atâta devine, până la urmă, un podium social din spațiul căruia iradiază nu atât un conținut, cât o atitudine. Exemplară e tocmai *biografia* lui Noica. Opera nu e decât importantă – într-o accepțiune oarecum academică... Viața lui Noica nu e un „a fi în", ci un *„a fi întru" care se ignoră*. Noica e un fals ahoretic. În jurul lui a crescut o întreagă pădure de „determinații"...

*

Una dintre calitățile secundare ale lui Noica, una dintre „determinațiile" lui cele mai însemnate este – ca să luăm un exemplu – *buna dispoziție*. Întâlnirea cu el se desfășoară întotdeauna pe un fond de cordialitate tonică, în care zâmbetul, un anumit dozaj al entuziasmului, o anumită civilizație a gestului alcătuiesc laolaltă substanța optimală a dialogului. O formă a bunei dispoziții este și înclinația constantă – și adesea răstălmăcită – a lui Noica de a consimți contingențelor. Capacitatea de a delira inteligent în jurul „accidentalului", de a constrânge detaliul imediat la coregrafia reflexivității poate irita, uneori, prin abuzul ei metafizic sau prin inadecvarea inevitabilă în care alunecă, de obicei, spiritul ori de câte ori vrea să zburde prin piețe. Dar ceea ce rămâne până la urmă e bucuria de a gândi, farmecul originar al ideii, jucându-se – într-o eternă pubertate – cu fragmentele lumii.

Buna dispoziție e o medie ideală între exaltare și neutralitate. Din unghiul purei neutralități, poți manipula lumea – cum fac științele exacte –, dar nu te poți raporta la ea într-un act de reală comprehensiune. Cât despre acreala cinicului sau a naturilor critice, ea este – ca și polul ei opus, exaltarea – o specie a opacității. Buna dispoziție e disciplina interioară minimă pe care se poate întemeia înțelegerea lumii. Căci ea e mai adâncă decât o lasă să se bănuiască accepțiunea curentă – mai curând frivolă – a termenului. Buna dispoziție e *bună*: e bunătate față de lume și e o *dispunere bună* față de lume, adică o *așezare* adecvată față de ea. „A fi bine așezat" e, nu întâmplător, una dintre expresiile favorite ale lui Noica: ea se referă tocmai la facultatea de a ocupa – în geografia spiritului – poziția mentală cea mai fertilă, aceea a maximei receptivități. A fi bine așezat e a avea instinctul bunului

amplasament interior, a fi bine *orientat*, dispus cum trebuie, bine dispus. Marile eşecuri ale filozofiei rezultă, uneori, din proasta ei „dispunere" în câmpul lumii. În acest sens, putem spune că filozofia proastă e filozofia a cărei sursă e proasta dispoziţie, in-dispoziţia congenitală a intelectului, in-dispoziţia fiind un chip al in-disponibilităţii.

Eficacitatea pedagogică a lui Noica ţine, şi ea, între altele, de *virtutea formativă a bunei dispoziţii*. Hermeneutica culturală nu are, practicată de el, nici o altă metodă decât pura *destindere* a inteligenţei. Ceea ce se urmăreşte este mai puţin înţelegerea riguroasă a unui text, explicarea lui, cât *împrietenirea* cu el, transformarea lui într-un *însoţitor* al gândirii. Nici o crispare tehnică, nici o obsesie a exactităţii nu tulbură blândul manej al ideilor sub cupola socratică a conversaţiei. Noica vorbeşte, e adevărat, cu insistenţă despre necesitatea instrumentarului, despre deprinderea cvasiobligatorie a limbii eline sau a germanei. Dar acest instrumentar nu e, pentru el, „metodologie" sau o strictă disciplină şcolară, cât o expresie a bunelor maniere: a-ţi consolida dotaţia auxiliară nu e, în definitiv, altceva decât a învăţa cum să te porţi în teritoriul spiritului. Buna dispoziţie e – în cazul lui Noica – şi o specie a politeţii: politeţe faţă de cărţi, faţă de convorbitori, faţă de întreaga lume. E de la sine înţeles că buna dispoziţie nu presupune nici o undă de neseriozitate: ea aduce însă „seriosul" în limitele afabilităţii. Claritatea discursului, expresivitatea frazei sunt, din această perspectivă, manifestări ale unei *bune dispoziţii stilistice*, care ţine mai mult la „tranzitivitatea" ideii decât la solitara ei autarhie.

În plan speculativ, buna dispoziţie are, e drept, ca toate virtuţile, şi pericolele ei. Ea face, de pildă, ca filozofia lui

Noica să fie cu totul *lipsită de dimensiunea tragicului*. E cea mai severă rezervă care se poate formula, cred, dinaintea acestei filozofii. Ea se constituie sub semnul unui „optimism" uşor exasperant, care, la răstimpuri, are atributele obnubilării. Noica nu e „optimist" în sensul că are soluţii *stenice* la dislocările – mărunte sau grave – ale vieţii, ci în sensul că *nu percepe* aceste dislocări. Filozofia nu are a-şi pune – după opinia lui – întrebări tragice. Suferinţa, moartea, îngrijorarea, neantul, nonsensul nu sunt, pentru Noica, „teme ale spiritului", ci erezii ale „sufletului", adică ale unei instanţe submetafizice, înclinată a filozofa dintr-o inferioară nevoie de consolare.

Ceea ce decurge însă – în mod necesar – din insensibilitatea lui Noica la lungimea de undă a tragicului e *lipsa lui de „calificare" pentru rolul de „maestru spiritual"*. El este un mare pedagog, o prezenţă extrem de instructivă, un minunat *spectacol* intelectual şi o fermecătoare *personalitate*; e, cum spuneam, mai mult decât opera lui scrisă, ceea ce ar putea fi o bună premisă pentru oficiul de „maestru spiritual"; dar un maestru spiritual nu este.

Nu vom încerca, în cuprinsul acestor frugale însemnări, să lămurim, fie şi rezumativ, distincţia dintre un maestru spiritual şi un pedagog. Ne vom mărgini la câteva accente orientative. Într-o formulare laconică şi simplificatoare, am spune că funcţia pedagogului constă în a transmite elevului său ştiinţa de a identifica, dincolo de registrul empiric al lumii, *legea* ei inaparentă. Dinaintea privirii uimite a învăţăcelului, pedagogul incendiază realul, obligă materia la volatilizare pentru a face vizibil *substratul* ei. Maestrul spiritual ştie să confere fluidităţii ascunse a lumii *o nouă, superioară fixitate*. Pedagogul dizolvă corpul, căutând esenţa lui subtilă. Maestrul

spiritual *re-cristalizează* corpul, reașază esența în substanțialitate. Modelul pedagogului e gândirea de tip inductiv, înălțarea luciferică *deasupra* lucrurilor. Problema maestrului spiritual e aceea de a face din nou posibile lucrurile, de a dubla verva ascensională a intelectului printr-o mișcare, generos complementară, de coborâre pe pământ. Firește, și pedagogia poate fi *aplicativă*. Dar e o mare deosebire între *a aplica* o idee și a o întrupa. E însăși deosebirea dintre rostul pedagogului și acela al maestrului spiritual. În termenii simbolismului alchimic, pedagogul se oprește la jumătatea „operei": el e energia care dinamitează corporalitatea inerțială, tendința coagulantă a materiei. Dar a rămâne aici e a rămâne în disoluție, în inconsistență. E nevoie de o *recoagulare*, de o „re-condensare" a spiritului pentru a obține totalitatea androgină a „pietrei filozofale". *Piatra* filozofală, așadar *corp* spiritual, și nu spirit destrupat, abstracțiune difuză. De aceea stă scris, în *Tabula Smaragdina*, că puterea elixirului alchimic e perfectă „dacă e convertită în pământ" și că traiectoria desăvârșirii duce „de la pământ la cer și înapoi la pământ". Pe scurt, demersul alchimic *integral* presupune „mica operă" (*le petit œuvre*) a spiritualizării corpului, urmată însă de „marea operă" (*le grand œuvre*) a încorporării spiritului. Pedagogia – și filozofia în genere – e exercițiul „micii opere", „ridicarea la ceruri". „Marea operă", „coborârea Duhului Sfânt" revine maestrului spiritual. Maestrului spiritual îi trebuie, de aceea, o calitate care lipsește adesea pedagogului: e vorba de o anumită *competență a concretului*, de experiența intensă a corporalității, cu vigoarea și capcanele ei, cu densitatea și cu misterul ei. Această competență îi lipsește, pare-se, lui Constantin Noica. El funcționează prin îndepărtare de imediat, substituind vieții ierarhiile diafane ale *culturii*.

Și, chiar când, de la înălțimea ideii, el aruncă o privire curioasă spre imediat, chiar dacă încearcă „să-și plimbe ideea prin lume" – cum singur o mărturisește –, ideea sa nu se acoperă niciodată perfect cu lumea: rămân importante reziduuri. Când „focul" alchimic volatilizează universul concret, o anumită cenușă rezistă combustiei. Filozofia nu e, în definitiv, altceva decât o *combustie incompletă*: ordinea adusă de ea în lume maschează întotdeauna esențiale „resturi" nedigerate, eludate, abandonate. Numai printr-o combustie completă cenușa lumii se restructurează, revelându-și cristalinitatea. Dar, pentru „a desface" lumea și a o „face" la loc, nu ce este facerea și desfacerea trebuie să știi, ci ce este lumea. Pedagogul și filozoful au știința dintâi, dar nu o au pe ultima. De aceea, împotriva a ceea ce ni se părea a fi o certitudine la începutul acestor note, trebuie să ne întrebăm dacă Noica nu este *totuși* un ahoretic: un ahoretic pe care ironia istoriei l-a asaltat cu un potop de determinații, un pedagog pe care conjuncturile l-au constrâns să-și asume rolul de maestru spiritual. Și, ajunși aici, ne simțim îndemnați să spunem că, dacă Noica nu e, în accepțiunea riguroasă a termenului, un maestru spiritual, el știe să facă din pedagogia sa un foarte prielnic *spațiu al așteptării maestrului*. Cu alte cuvinte, în absența maestrului, nu există o mai adecvată instanță care să-i țină locul decât Constantin Noica. Filozoful e un „întârzietor" – a declarat el cândva. Filozoful poate, într-adevăr, să țină în frâu angajările premature, să amâne opțiunile intempestive, să educe discernământul necesar recunoașterii falșilor profeți. Filozofia nu e o *cale*, e un *popas*. Și ea e benefică, câtă vreme își recunoaște provizoratul. Noica recunoaște acest provizorat, de vreme ce a putut spune odată, în contextul unor comentarii la Hegel, că, „după ce ai întâlnit filozofia

îți mai trebuie ceva...". În nedeterminarea acestui ceva suplimentar începe zona de competență a maestrului spiritual. Iar filozoful adevărat e „înainte-mergătorul" său, vestitorul și slujitorul său.

Într-un efort – caracteristic – de a formula cât mai intuitiv sensul dialecticii hegeliene – înțeleasă exact ca în parabola alchimică din paginile anterioare, ca o „punere în fluiditate a fixităților" –, Noica a recurs, cu câțiva ani în urmă, la următoarea metaforă: „O piață; oameni printre statui. Când statuile intră printre oameni, filozofia e cu putință." Filozofia e, așadar, perspicacitatea de a pune în mișcare ceea ce pare de-nemișcat. Pentru ea, nu doar apele curg, ci și statuile. Filozoful vede metamorfoza în locul formei, *omogenitatea* devenirii îndărătul diversității ființelor individuale. Metafora lui Noica circumscrie perfect performanța filozofiei: pentru ea, statuile nu „stau", eternitatea nu „stă": nu „stă" decât fluiditatea lumii, identitatea „rațională" (sens Hegel) a tuturora cu toate. Maestrul spiritual e și el de acord că statuile nu sunt un absolut, că ele participă la aceeași relativitate ca și oamenii. Dar într-o lume „fără stare", într-o lume în care nimic nu „stă", nu se poate trăi. De aceea, pentru maestrul spiritual metafora pomenită adineaori sună altfel: „O piață plină de oameni. Când fiecare dintre ei descoperă, în *centrul* ființei sale, o statuie, înțelepciunea e cu putință." După ce a înțeles ampla mișcare a universului, maestrul spiritual încearcă să găsească reperul imobil în raport cu care universul își recapătă sensul și consistența. Pentru pedagog și pentru filozof, acest reper nu e decât o statuie care se pierde printre oameni, în marea piață a lumii. Pentru maestrul spiritual, statuile rămân un regn aparte. Ele vorbesc despre ce devine omul când simte trezindu-se în el forța *împietritoare* a propriului său mister.

CE AM ÎNVĂȚAT DE LA CONSTANTIN NOICA*

Dintotdeauna, încă de pe când trăia Constantin Noica, am știut că n-am să pot fi niciodată – în relație cu opera lui – un exeget. Viața m-a pus, alături de câțiva prieteni, într-o postură în același timp mai simplă și mai complicată: postura de *mărturisitor*. Ca mărturisitor, nu poți nici măcar să-l citești cum se cade pe cel despre care mărturisești. Îi știi cărțile din auzite, îi știi ideile din dialog și, în aceste condiții, e greu să adopți obiectivitatea și rigoarea necesare unei analize de text.

O mărturisire implică însă – și aceasta cu atât mai mult la un an după dispariția filozofului – și un bilanț. Am dreptul să mă întreb, cum are dreptul să se întrebe oricine: ce am învățat, la urma urmelor, de la Noica? Am învățat doar o tehnică profesională? O anumită exigență? Responsabilitatea de a merge la surse, de a învăța o limbă, de a avea lecturi, *anumite* lecturi? Fără îndoială că am învățat și asemenea lucruri. Îmi spun totuși că toate astea se puteau învăța de la oricine altcineva, deși n-au fost pentru generația noastră mulți profesori, în licee și facultăți, care să ne învețe meserie cu atâta aplicație. Se pune deci întrebarea ce am învățat *în plus* de la Constantin

---

* Conferință rostită la Bistrița-Năsăud, în decembrie 1988, la Saloanele Liviu Rebreanu.

Noica, dincolo de ceea ce aș fi putut învăța de la alții. Or, apăsând asupra acestui *în plus*, am dat mai întâi peste *un minus*. A trebuit să recunosc că, dacă prin învățătură înțelegem o doctrină compactă, un sistem de soluții, o rețetă, ceva definitiv cu care umbli toată viața în buzunar, dacă așa ceva înseamnă „învățătură", pot afirma un lucru scandalos la prima vedere, și anume că – în planul acesta – n-am învățat nimic de la Constantin Noica. Simt, pe de altă parte, că el ar fi fost de acord să spun acest lucru scandalos, pentru că tema unei școli în care nu se învață nimic a fost tema întregii lui vieți și, mai ales, a tinereții lui. Spre ilustrare, am să citez abundent – mai ales din *Jurnalul filozofic*: oricum, textele citate sună mai bine decât oralitatea noastră. Iată o însemnare din 1940: „Visez o școală în care să nu se predea, la drept vorbind, nimic. Să trăiești liniștit și cuviincios, într-o margine de cetate, iar oamenii tineri, câțiva oameni tineri ai lumii să vină acolo spre a se elibera de tirania profesoratului. Căci totul și toți le dau lecții. Totul trebuie învățat din afară și pe dinafară, iar singurul lucru care le e îngăduit din când în când e să pună întrebări. Dar nu vedeți că au și ei de spus ceva, de mărturisit ceva? Și nu vedeți că noi nu avem întotdeauna ce să le spunem? Suntem doar mijlocitori între ei și ei înșiși. (Dar nici asta nu trebuie să le fie spus!)" O școală în care nimeni nu învață pe nimeni ceva determinat, o școală în care se vorbește mereu de „căderea" în profesorat, de „tirania" profesoratului, o școală în care discipolul n-are nimic de primit și e sfătuit mai curând să rămână o buruiană autentică decât să devină „iederă", parazitând pe maestrul său, o asemenea școală îți transmite stări de spirit, nu conținuturi, nu sfaturi, nu învățături. Proiectul unei *asemenea* școli l-a urmărit pe Constantin Noica până în ultima clipă.

Într-un alt pasaj din același *Jurnal*, pedagogul își imaginează că ar primi la școală următoarea telegramă: „«Rog rețineți un loc cursul de vară. Precizați ce trebuie să prepar. A. I. student filologie clasică. Craiova.» [...] Vom ține sfat, cei care ne vom întâmpla acolo, ca să răspundem. Pe urmă, vom redacta o telegramă cam în felul următor: «Consiliul profesoral aprobat unanim cererea dvs.; recomandă studierea atentă a tablei de logaritmi și a regulamentelor școlare în vigoare.»" Un fel de a spune că nu trebuie să vii la școală cu nimic și că nu vei primi „adevărul" pe care-l aștepți, ci doar *direcția* de căutare a adevărului. O școală de filozofie veritabilă nu dă adevăruri, ci viață spirituală; nu obligă la asimilări sterile, nu tolerează uscăciunea lecției, „confortul mediocru" al învățării: ea provoacă în elevii ei mai degrabă o alterare fecundă, un dezechilibru trezitor. Alt pasaj caracteristic pe aceeași linie: „Sunt convins că voi găsi la școală pe cineva citind un curs; venit acolo fiindcă e liniște și fiindcă poate citi netulburat un curs. Îl voi ruga cu blândețe să vină mai târziu."

Înseamnă oare că, dacă Noica visa o școală unde să nu se predea nimic, îl putem califica drept un „dezvățător", cum o făcea el însuși cu profesorul Nae Ionescu? Ni se pare că nu. Nici unul, nici celălalt nu iubeau negativitatea. Și dacă ieșeau din convenția pedagogiei curente era numai pentru a regăsi o alta, mai eficace, mai proaspătă.

Ajung la o a treia etapă a întrebării mele cu privire la ce-am învățat de la Constantin Noica, după ce am lăsat în urmă etapa „tehnicilor" culturale și pe aceea a nimicului atât de plin al „școlii": în această a treia etapă, voi spune că ceea ce am învățat de la el se situează nu atât în planul lui CE, cât în planul lui CUM.

Pedagogul era, mai întâi, pentru el, cineva care te pune în criză, nu în ordine; cineva care te face să realizezi brusc că stai prost: un *îmbolnăvitor*, pentru a folosi un termen din *Jurnalul filozofic*: „Un tânăr căruia nu-i poți trece nici o incertitudine îți este o înfrângere. Dacă există o medicină a sufletelor, sensul ei e răsturnat față de medicina obișnuită: e de a îmbolnăvi." Tema pedagogului îmbolnăvitor și întârzietor revine în mai multe locuri: „O, ce frumoase lucruri se petrec acum, între douăzeci și douăzeci și cinci de ani! Părinții îi dau brânci în viață; profesorii îi eliberează diplome; lumea înconjurătoare îi deschide porți; instinctele de afirmare îi dau ghes. Și el? El șovăie încă. Dar e clar, spun ei: uite aici un post, uite aici o partidă, uite dincoace o încadrare posibilă. Ce mai aștepți?

Nu, el așteaptă. Ceva așteaptă în el. Ceva întârzie în el. Ferice de cei care, în clipa aceea de cumpănă, întâlnesc un mare întârzietor?" Un întârzietor, un om care te pune în criză, indiferent unde te afli. Dacă ești fiul risipitor, ești pus în criză pentru risipirea din tine (fiul risipitor n-ar fi plecat în lume – spune Constantin Noica – dacă își întâlnea, la timp, învățătorul). Dacă ești fratele fiului risipitor, vei fi pus în criză pentru cumințenia ta. Fratele fiului ar fi plecat în lume, dacă întâlnea un învățător.

Întârziind și îmbolnăvindu-te, așezându-te deci în condiția așteptării de sine, sfârșești, în cele din urmă, prin a păți ceva de un ordin mult mai înalt. Sfârșești prin a te îndrăgosti. Prin a te îndrăgosti de filozofie. Acesta este mesajul subiacent al vieții și al pedagogiei lui Noica. Tot în *Jurnalul filozofic*, se povestește despre un tânăr care se plânge că nu a putut citi *Critica rațiunii pure*. Noica îl liniștește, spunându-i: „...dacă-ți place filozofia, vei găsi cândva pe Kant. Nu-l vei găsi? Nu ți-a plăcut filozofia." „... nu veni aici fără dragoste. Cartea nu e un *pensum*,

iar fără dragoste nu face nimeni cultură și, în orice caz, filozofie. Evident, sunt atâția erudiți vrednici, frați ai fiului risipitor, care fac cultură fără dragoste. Dar vehiculează noțiuni, mai degrabă decât fac cultură."

Ce alte lucruri am învățat de la Noica?

O anumită – tipic nicasiană – *valorificare a negativului*, a obstacolelor, a limitei. Noica avea o tehnică – orientală, aș spune – a împrietenirii cu adversarul. Îmi aduc aminte de o scenă trăită în chiar anul sfârșitului său, vara, când urcam pe jos (ținea mult la mersul pe jos și ne dojenea pentru sedentarismul nostru), în plină caniculă, de la Curmătură spre Păltiniș. La un moment dat, a trecut pe lângă noi cursa. I-am făcut semn să oprească, dar șoferul n-a socotit de cuviință să reacționeze. A trecut mai departe, la care eu am început să înjur și am continuat, dușmănos, marșul, declarându-mi intenția de a compune o reclamație. Domnul Noica a fost și el, pentru o clipă, descumpănit, dar după câțiva pași a spus: „Nu, să nu-l reclamăm. Mai bine să ne împrietenim cu el." Era caracteristică – în cazul lui – această tehnică de a nu opune, inutil, rezistență, de a absorbi energia adversarului, ca în jiu-jitsu, unde câștigi nu împotrivindu-te, ci preluând forța ofensivă a celui care atacă. Mi se pare că regăsesc această abilitate de a valorifica negativul, limita, defensiva și în *Tratatul de ontologie*, cu tema ființei precare, și în logică, unde, potrivit contradicției unilaterale, elementul respins nu-și respinge, la rândul lui, corelativul, ci îl integrează.

Am mai învățat de la Constantin Noica ceva despre *ritm*, despre faptul că nu poți funcționa în spirit fără o anumită geometrie a zilei, fără monotonia – asumată liber – a unui program. Am mai învățat de la el ceva despre *mediere*. Îmi spunea adesea că nu e bine să ataci lucrurile frontal, că nu înțelegi bine o problemă dacă o abordezi

direct, fără ocoluri răbdătoare, fără etape intermediare. Vezi mai bine o idee pe care nu o fixezi nemijlocit, așa cum vezi mai bine o stea minusculă dacă, în loc să o privești frontal, privești către o stea ceva mai mare, de alături.

O altă lecție nicasiană este ceea ce aș numi *lecția autoinstrumentalizării*: a deveni unealta propriei tale creativități, a rostului tău, a funcției spirituale pe care vrei să ți-o asumi. Filozofia – ne-a spus odată – distruge omulețul din noi, vanitățile, prestigiul vid, statura impozantă: ne face unelte.

Am mai învățat de la Constantin Noica ce importanță are, în filozofie, *simțul epic*. Capacitatea de a povesti idei, de a întruchipa raționamente, de a adăuga logicului o insolită dimensiune narativă era înzestrarea lui cea mai neobișnuită, o înzestrare de natură să compenseze absența cronică a simțului pentru concret. Noica nu era atent la concret, dar știa să *inventeze* un concret al ideii, un scenariu policrom înăuntrul căruia ideile căpătau consistența și dinamismul unor vietăți. (Va trebui să reflectăm, cândva, la sensul concretului în filozofie: există prejudecata că filozofia e, strictamente, o administrare de abstracțiuni, că ea nu se ocupă de realități palpabile, ci de concepte. În realitate, am putea mai curând să vorbim despre „abstracțiunea" vieții curente, care se desfășoară după scheme convenționale, după prejudecăți descărnate și reflexe inerțiale.)

Esențială, în configurația pedagogiei lui Noica, era disponibilitatea lui pentru bucurie, *simțul sărbătorii*. Niciodată nu l-am văzut pe omul acesta cu adevărat prost dispus. Nu l-am văzut bombănind decât rareori, deși motive să bombăne avea la tot pasul. Până și mâniile lui – când izbucneau – aveau aerul unor înscenări strategice: stabilea că e momentul să se manifeste mânios... Dar, în

general, era un om cât se poate de tonic, gata să convertească orice în prilej de jubilație: „Am trăit de câteva ori în viață [nu-i adevărat, în fiecare zi!] o sărbătoare miraculoasă: sărbătoarea de a face din orice o sărbătoare. Începi cu sărbătoarea de a-ți regăsi lucrul; pe urmă, vine sărbătoarea de a ți-l întrerupe; deschizi ziarul și trăiești sărbătoarea de a vedea că nu s-a întâmplat nimic rău; te plimbi și totul e sărbătoare; iar când te-ntorci să iei masa, nu mai știi bine dacă e sărbătoarea mesei înseși sau așteptarea aceea – atât de subtil descrisă în *Zauberberg* de Thomas Mann – de a fuma la capătul ei o țigară. Căci se îngrămădesc peste tine celelalte sărbători, te solicită toate, își dispută ființa și timpul tău toate, până ce, amețit de atâta fericire, invoci sărbătoarea cea de toate zilele – care nu le e dată celor din Paradis –, sărbătoarea de a nu avea nici una."

Într-o asemenea sărbătorească tensiune a trăit omul acesta în toate împrejurările vieții lui. Acestea sunt, laolaltă, cu un cuvânt care nu-i plăcea, *lecția* lui, substanța unui CUM, în numele căruia se pot pune între paranteze toate pedanteriile lui CE.

Ne-a povestit odată cum, căutând un loc în Ardeal unde să se instaleze (înainte de a fi găsit Păltinișul), a poposit un timp la Sălișteă. De la o vreme, a devenit suspect. Stătea la o gazdă și, până la urmă, a venit primarul să se intereseze cine era individul care întârzia atâta, fără aprobare, în comuna lui. Omul s-a dovedit cumsecade. A întrebat scurt: „Cu ce vă ocupați?", iar Noica a răspuns, ca să nu complice lucrurile, că e scriitor. Atunci primarul a făcut o pauză de dezmeticire și a spus: „Scriitor? Mă lăsați să vin și eu mâine să văd cum faceți?" Lui Noica îi plăcuse foarte mult vorba asta, pentru că presupunea existența unui CUM foarte important în exercițiul muncii

intelectuale. E adevărat că în imediat s-a simțit oarecum intimidat: „Dacă vine? Ce-am să-i arăt? Cum mă scarpin în cap? Cum îmi ascut creionul? Firește, există un «cum» și în meșteșugul culturii, dar e ceva inefabil, greu de transformat în rețetă, greu de «arătat»."

Uneori, îmi vine să spun că și ontologia, și logica lui Noica sunt rezultatul unei reflecții în care *cum* predomină asupra lui *ce*. Mi-l închipui întrebându-se: dacă ar fi de făcut o logică – și ar fi de făcut, căci ne lipsește una în spațiul românesc –, cam cum ar trebui făcută? Dacă ar fi de făcut o ontologie, cam cum ar trebui făcută? Poate că nu atât exigența *sistemului* a determinat construcția filozofică a lui Noica, cât exigența pedagogică de a arăta *cum se face*...

Dar e vorba aici numai de Constantin Noica, sau e vorba de filozofie în general? Nu e cumva filozofia doar un CUM? Și nu greșim oare când dorim să aflăm de la filozofie mai mult decât un CUM, decât o *cale*? Nu este filozofia, cum a fost în cazul lui Noica, *un ritual fără dogmă*? Când apare dogma, filozofia împietrește, își pierde elasticitatea vitală, dinamismul. Dogma este și trebuie să rămână în afara filozofiei: ea e acasă în altă zonă, acea zonă la care Noica se referea spunând că este zona lui *the very big animal*. Un pasaj din *Jurnalul filozofic* sună astfel: „...puțin lucru trebuie să fie *cunoașterea*, de vreme ce, rămași cu ea, suntem totuși așa de departe de Dumnezeu!"

Filozofia lui Constantin Noica a reușit să fie ceea ce trebuie să fie, din punctul meu de vedere, filozofia în genere: un ritual fără dogmă. De aceea, dacă vrem să-i fim cu adevărat credincioși în spirit, trebuie, cred, să evităm dogmatizarea gândirii nicasiene. A o privi ca pe un bloc doctrinar e a submina proiectul ei intim, a desconsidera intenția ei originară, aceea a școlii în care să nu se

predea nimic: „Școala. Școala asta. Nu știu dacă am s-o fac vreodată. Dar mi-ar plăcea ca la sfârșitul vieții să pot spune: nici nu am făcut altceva." Iată, în finalul *Jurnalului filozofic*, un ultim portret al adevăratului învățător: „Să fii, dacă poți, nu cel care încearcă să mai culeagă ceva [de la tânărul din fața lui]; ci ploaia, ploaia aceea de toamnă, care nu știe nimic despre culesuri..." Aceasta este atmosfera spirituală care a rămas de la Constantin Noica.

După moartea lui, un tânăr fizician ne-a transmis un mesaj celor câțiva care i-am fost în preajmă, din partea unei generații pe care el o numea *generația orfanilor*. Există o categorie de tineri care, după dispariția lui Noica, se simt loviți în nevoia lor de tutelă formativă, de paternitate spirituală. Tânărul fizician sugera că, de-acum încolo, ei au nevoie în mult mai mare măsură de legenda Noica, decât de o exegeză academică.

Există, în fond, în cultura românească de după război și alte legende. Legenda Nichita, de pildă, sau legenda Labiș. Pare să prindă corp și o legendă Marin Preda. Dar îndrăznesc să afirm – am spus-o deja unui prieten în vara trecută – că legenda Noica are o articulație, o latentă bătaie în timp, o proporție pedagogică fără echivalent (nu fac aici ierarhii, ci fac tipologii: nu spun că celelalte „legende" trebuie neglijate). Dar celelalte legende au ceva fulgurant și excentric. Sunt triumfurile explozive ale unor daruri înnăscute. Legenda Noica are prestigiul construcției, al efortului constant, cu adâncuri spectaculoase, dar cu suprafețe line și, în chip miraculos, accesibile. E altceva să legendarizezi boema, și altceva să legendarizezi sobrietatea. Lui Noica tocmai *asta* i-a reușit. A făcut o sărbătoare de neuitat din gesturile cele mai simple: plimbări zilnice, amenitate, disponibilitate umană și salahorie intelectuală

nezgomotoasă. Legenda Noica e un tip de legendă mai rar întâlnit în lumea noastră și, de aceea, mai necesar.

Încă ceva: legendele celelalte sunt, prin definiție, inimitabile; ele strălucesc orbitor în fenomenalitatea lor, stârnind admirație, invidie, o formă sau alta de emulație, dar impunând, totodată, o descurajantă distanță. Legenda Noica e mai blândă. Ea creează răspunderi, obligă la imitație și *o îngăduie*. Cu alte cuvinte, este un model, un exemplu de urmat, o cale posibilă. Invită la perpetuitate, la reiterarea performanței sau măcar la asigurarea continuității ei. În spațiul românesc de astăzi, s-ar putea să avem nevoie de asemenea legende mai mult decât oricând.

PROBLEMA MAESTRULUI SPIRITUAL
Schimb de scrisori cu Sorin Vieru*

Sorin Vieru către Gabriel Liiceanu
București, 27 septembrie 1984

[...] *Nostalgiile lui Andrei*. Ar trebui să recitesc eseul lui Andrei**, parcurs fugitiv și sub semnul unei disponibilități fără margini. Lui Andrei i-am deschis un credit nelimitat; ceea ce pentru el nu înseamnă mare lucru, fiindcă în materie de *pecunia aetherata* nu sunt Casa Nucingen. Poate să nu iasă ceva bun din Nazarethul scrisului său?

Cu toate acestea, gândind retro și sărind peste verigile de legătură, ajung la judecata lui: Noica este un pedagog și un filozof, dar nu un maestru spiritual. Aceasta

---

* Prilejul acestui schimb de scrisori a fost textul redactat de noi în 1983 și apărut în revista *Ateneu*, în mai 1985, cu titlul „Între filozofie și înțelepciune. Însemnări despre Constantin Noica" (vezi, în acest volum, pp. 189–196). Sorin Vieru l-a citit în manuscris și s-a referit la el într-o scrisoare către Gabriel Liiceanu, din 25 septembrie 1984, tipărită în volumul *Epistolar* (Editura „Cartea Românească", București, 1987), la pp. 229–235 (cf. ediția Humanitas, pp. 317–323). Pentru confortul cititorului, reproducem în cele ce urmează acest pasaj din *Epistolar*, indispensabil pentru înțelegerea scrisorilor de mai jos (A.P.).

** Este vorba despre articolul „Între filozofie și înțelepciune. Însemnări despre Constantin Noica", reprodus în acest volum la pp. 189–196.

nu e o judecată negativă, în genul: „Trandafirul nu e galben", ci o judecată infinită, adică o judecată negativă în care subiectul și predicatul aparțin unor universuri de discurs diferite. Dacă ai spus: N este un filozof, e de prisos să mai adaugi că nu e un maestru spiritual. Nici un filozof nu are cum fi așa ceva.

Întreb: pe care dintre filozofii veacurilor al XVII-lea – al XX-lea l-ai numi maestru spiritual? Pe Descartes? Pe Spinoza chiar? Te pomenești că pe Rousseau? Sau pe Kant – maestru spiritual în geografie și în arta reglării ceasurilor! Pe Hegel! Pe Marx! Pe Auguste Comte!!! Pe Rudolf Carnap!!! Nu cumva Heidegger este deja un maestru spiritual, numai pentru că ne învață să vorbim puțin? Sau să-i numim totuși pe Spinoza sau pe Wittgenstein maeștri spirituali, fiindcă la ei viața și doctrina fac una?

Cele spuse de Andrei despre ceea ce îți dă un filozof și ceea ce îți dă un maestru spiritual nu mi se par îndestulătoare. Și nici felul cum *dă drumul* lui Noica să dea drumul filozofiei să fie – printre statui.

Aș întreba, așadar, în continuare: mi-ar putea indica Andrei câțiva maeștri spirituali? Rog, dacă se poate, nu Swedenborg, Rudolf Steiner și Suzuki.

Ar fi apoi de întrebat: care este conținutul acțiunii unui maestru? Maestru în care artă spirituală? Sunt atâtea: zen, arta florilor, artele marțiale, arta de a citi, arta de a conversa, de a nu întreba, de a tăcea, arta de a înțelege, artele yoghine, arta ceaiului, artele duhovnicești, arta convertirii. Mai presus de toate: Arta de a suferi. (În legătură cu ultima: Mircea Florian a scris, dacă nu mă înșală memoria, o *Artă de a suferi* – un titlu bun și o carte slabă.)

Bineînțeles, alchimia este și ea o *ars spiritualis*, înglobând, printre componentele sale, măiestria transsubstanțierii materiilor în semnificații; dar nostalgiile lui Andrei

au un iz de sulf și un luciu de argint viu, în acel sens pitoresc în care unele texte din bucoavne vechi și nouă amiroase a smirnă și tămâie. Andrei *riscă să cadă* în pitorescul melancoliei paseiste și al nostalgiei după o realitate inițiatică pentru care are indiscutabile apetențe; dar are și haruri, înzestrări, „îndrăciri", care îl trimit mai sigur la biata noastră cultură – profană, chiar atunci când ia ca obiect sacrul.

I-aș reproșa deci lui Andrei nu preocuparea lui pentru alchimie, cu totul delectabilă și, acesta e cuvântul, productivă – *quod licet* lui Eliade *licet et Andrei*, nu încape îndoială! –, ci ideea nepotrivită de a contrapune nostalgii alchimice așezării filozofice. M-ar interesa o deschidere alchimică spre simbologia de mâine, pe linia taumaturgiei posttehnice, să zicem.

28 septembrie

Reîntorcându-mă la Noica: precizarea că nu e un maestru spiritual este bună, poate, pentru cei ce nu au o idee mai precisă despre ce este și ce poate da filozofia. – Însă acum vin cu îndrăcirea mea și încerc să articulez ideea că în calitățile secunde nicasiene nu este numai pedagogie superioară și filozofie, ci un preînceput de artă spirituală care nu are încă nume. Îl rog pe Andrei să-mi spună dacă are el nume pentru o artă spirituală care s-ar putea înscrie în discursul de referință al viitorului.

Precizarea lui Andrei este totuși bună nu numai pentru un prospect turistic *ad usum* celor ce, peste mări și țări, aud că „se întâmplă deci ceva în România, în adâncurile spiritului", ci și pentru pelerinii care vin la Păltiniș precum veneau altădată pelerini la alte curți, fascinați de vegetarianism, nonviolență, genialitate ș.a. Dar, dacă vin

astfel, poate că așteptarea lor corespunde unei tematici reale, nu numai unui complex maniacalo-paranoic-provincialo-cabotinic... Poate că la mijloc este o nevoie de autodefinire și nevoia unui algoritm spre a face față unor dificultăți esențiale ale existenței, de o artă a răbdării (ca să nu zic a suferirii), de un sens. Noica funcționează astfel tămăduitor, extrafilozofic, extrapedagogic. În infinita lui răbdare îmi place să văd nu numai senectute, ci și acceptarea unui rol de maestru spiritual al unei arte fără conținut încă, rol pe care îl dictează situația. El acceptă acest rol nu ca uzurpator, ci cu umilitate nemimată. Tu te-ai întors de la Păltiniș iritat de vânzoleala nefilozofică de acolo; la drept vorbind, în toată această vânzoleală este o miză mai mare, nu mai mică decât cea a filozofiei. Cândva, în tinerețe, Nicasius a scris ceva despre faptul că a avea dreptate înseamnă să fii, într-un fel, ridicol (citez din memorie; sunt în adevăr – fără exactitate!). Astăzi, el știe, presimte măcar, ceea ce Andrei încă n-a aflat: că un maestru spiritual nu poate să nu fie și ridicol; ceea ce nu înseamnă a tăgădui consumata lui înființare. Acest lucru poate fi aflat din diferite surse. Voi cita numai două: romanele lui Breban și... *Jurnalul de la Păltiniș*. Discuțiile pe marginea Jurnalului hoherinnic se explică, în adânc, prin faptul că publicul a intuit ceea ce spune chiar autorul – un scenariu al înființării spiritului. Și dreptate are publicul, nu Andrei; dreptate ai tu, fiindcă nu ai ezitat să treci în portretizarea lui N. de la + infinit la – infinit, de la sublim la ridicol.

Dar acum ar fi de meditat la două lucruri. *Unul* care îl privește (oare exclusiv?) pe Andrei, și anume dacă are într-adevăr de gând să se despartă de filozofie; vocația lui filozofică este certă; în ceea ce privește vocațiile lui pentru arta spirituală – nu mă refer, firește, la vocațiile lui

de tip cultural, care sunt mari –, deie Domnul să fie tot atât de mari precum cele pentru măicuța-filozofie; măicuță despre care, ca despre măicuța lui Nekrasov, s-ar spune că este și bogată, și săracă, și slabă, și puternică. *Al doilea* lucru ne privește pe mai mulți. E vorba de conținutul unei arte spirituale care nu are încă nume, o artă a cumințeniei, a răbdării, a autodefinirii. S-ar cere cumpănire răbdătoare, nonretorică, bâlbâită chiar, *slightly ridiculous*, a începutului unei înțelepciuni... Pentru mine, începutul ar fi acesta: 1. Conștiința complicității, voite sau nu, cu infernul acestei lumi; 2. Fiecare trebuie să-și fie maestru spiritual în propria lui artă; 3. Conștiința faptului că am fost totuși cruțați de către destin; 4. Conștiința unei gratitudini fără adresă precisă; 5. Realizarea faptului că adevărul este symbolic, în înțelesul lui *symballein* – este frânt, și nu în două bucățele, antinomic, ci într-o grămadă de bucățele, fiecare ins deținând o frântură din acest *puzzle*, toate aceste frânturi putându-se, la limită, asambla într-un mozaic figurativ, într-unul sau în altul, sau în al treilea, la fel de figurative toate; 6. Respectul și interesul pentru suferință, inclusiv respectul pentru suferință umilă, fizică, nespirituală, inclusiv respectul pentru micii maniaci, inclusiv respectul pentru marii ridicoli și pentru eroii reali; 7. Încercarea de a-ți articula spusa proprie către Fondul Anonim (cum bine a răsbotezat Nicasius pe Marele Anonim, *Big Brother*-ul metafizic vigilent al lui Blaga); 8. Încercarea de a-ți defini mai net vocația; 9. Arta de a te bucura (începând cu „bucuriile simple").

Eu puncte mai am. Dar tu, Gabriel, mai ai răbdare?

Dixi et salvavi – ce?

Cu tot dragul,

Sorel

Andrei Pleşu către Sorin Vieru
Bucureşti, 15 octombrie 1984

Dragă Sorel,

Gabriel mi-a transmis de curând – consecvent cu inocentul demon al indiscreţiei sub care slujeşte, de la o vreme – paginile tale din septembrie despre „dejunul pe iarbă la Păltiniş", despre „nostalgiile lui Andrei" şi despre alte câteva lucruri fierbinţi, care ne leagă şi ne dezleagă de atâţia ani.

Ca întotdeauna, textul tău e cât se poate de stimulator: plin dé inteligenţă şi plin de bunătate; iar pentru mine, un foarte potrivit prilej să-mi regândesc gândurile şi să introduc, poate, un spor de nuanţă acolo unde m-am pronunţat cu o stângace radicalitate sau cu oarecare exces de viteză. Mai întâi, ceva despre Noica şi Noima noastră, a tuturora: însemnările mele despre „filozof" ca fiind altceva decât un „maestru spiritual" au avut, cel puţin în intenţie, mai curând rostul unei apărări a lui Noica decât pe acela, bănuit de mulţi, al unei „despărţiri" de el. O apărare nu de tipul apologiei, ci una de tip militar: am vrut să-l apăr pe „filozof" de asalturile bezmetice ale acelora care caută în el un „maestru". Nu să-l împuţinez am vrut deci, ci să-i clarific statutul, aşa încât să nu se mai trezească vizitat de vegetarieni, „mistici" geto-daci, femei dezamăgite, pensionari frustraţi, tinerime descumpănită, pe scurt, de toată acea nebuloasă umană care, negăsindu-şi nicăieri un „grup" pe măsură şi refuzând să se mulţumească cu un confesor, dă târcoale, de atâţia ani, Păltinişului, sărăcindu-i, fără folos, ozonul. Cu alte cuvinte, am vrut să atrag atenţia asupra unei evidenţe *logice*: filozofia ţine de altă sferă decât „măiestria spirituală". Cine caută

una n-are de ce să bată la ușa celeilalte. Și atunci, de ce mă certi că fac o „judecată infinită", în care subiectul și predicatul aparțin unor discursuri diferite? Eu tocmai asta spun: că pelerinii Păltinișului nu trebuie să practice o asemenea judecată infinită! Știu și eu, cum știi și tu, că filozofia e altă îndeletnicire decât „guruiala", dar cei care-l caută pe Bătrânul ca să-l întrebe despre fericire, despre amor, despre moarte sau despre Dumnezeu nu par să ne dea dreptate. Or, pentru *ei* am scris. Cu tine sunt în perfect acord.

Simt, pe de altă parte, că reproșul tău bate mai adânc; că ai văzut în rândurile mele nu doar o rece clarificare terminologică (deosebirea dintre „filozof" și „maestru spiritual"), ci și o nemărturisită *nostalgie*: nostalgia maestrului și regretul subiacent că Noica nu e unul. *Touché!* – o să-ți zic, cum zici tu uneori. După care o să-mi pun o mulțime de întrebări. Mai întâi: de ce totuși vin la Păltiniș atâția căutători de înțelepciune ne-filozofică? Răspunsuri posibile:

a. Există încă prejudecata – sau amintirea vagă – a unei relații strânse între filozofie și înțelepciune. Filozoful e unul care știe de toate, ca pe vremea presocraticilor: cum să înțelegi suferința, cum să reușești în viață, cum să te rogi și cum o să fie vremea la anul.

b. E atâta sete de „maeștri spirituali", atâta nevoie de ghidaj lăuntric – distinct de schematismul didacticii curente –, încât orice sunet înalt e de îndată resimțit ca o posibilă șansă, ca o promisiune de soluție, dacă nu chiar ca însăși soluția.

c. Stilistica filozofiei nicasiene încurajează o anumită apetență „inițiatică": tema „școlii", a „antrenamentului" intelectual necesar oricărei performanțe, obsesia – tehnică – a „programului" zilnic, ezoteria „rețetelor" de viață și de lectură și o latentă, dar seducătoare, promisiune de

înțelepciune concretă fac, toate, impresia unui aparat sapiențial de o coerență aproape rituală. Traiul însuși al lui Noica e, categoric, acela al unui anahoret, și nu al unui filozof academic. Trebuie să treacă mult timp ca să realizezi că sapiențialul nu e, în acest caz, decât o foarte inteligentă *captatio*, o capcană retorică, destinată să convertească la filozofie toată suflarea dimprejur.

d. Aici, la punctul d., ai dreptate *tu* mai mult decât mine.* În gestica existențială a lui Noica e un „preînceput de artă spirituală". E „ceva mângâietor și întremător" în el, e – în pedagogia sa – o „provizorie punere în ordine" a discipolilor. Nu știu dacă – așa cum spui – „nimeni nu pleacă de la Păltiniș mai nebun decât a venit". Cred, mai degrabă, că nimeni nu pleacă nemulțumit. Ceea ce e imens, dar e altceva. Oricum, e limpede că, fără a fi un „maestru spiritual" în sens plin, Noica acceptă, uneori, cu umilitate acest rol, în beneficiul „ucenicilor".

În ce mă privește, mă resemnez să recunosc că n-am întâlnit din păcate nici un alt om – în afara lui Noica – în stare să-mi satisfacă nevoia, înnăscută, de „maestru". Am crezut o vreme că pe această linie avea să-mi transmită ceva Ion Frunzetti. Dar el n-a dus niciodată până la capăt „instrucția" pe care mi-o promisese și s-a destrămat, tragic, în propriul său labirint interior. Așadar – Noica! Un *maestru indirect*, un maestru prin ricoșeu; nu un *guru*, ci un *upaguru* – cum zic indienii – adică un *prilejuitor*, un reper de la care se poate porni. Am învățat, încet-încet, să citesc în tăcerile lui, în idiosincrasiile lui enorme, în obnubilările lui. Chiar așezat la antipodul căutărilor mele, Noica mi le încuraja, definindu-le – apofatic – cu o uimitoare forță și consecvență. Simțeam, mereu,

* Vezi prima parte a scrisorii lui S. Vieru, în *Epistolar*, p. 230.

că e singurul om – dintre cei întâlniți – care avea calificarea *mentală* să mă ajute, cu precizarea – chinuitoare – că *amplasamentul lui spiritual* îl împiedică totuși să o facă. Simțeam, cu alte cuvinte, că Noica are tot ce-i trebuie pentru a-mi da răspunsul dorit, ceea ce îi lipsește fiind doar intuiția întrebării mele. Or, o primă condiție a adevăratului maestru spiritual e să aibă propriile tale întrebări, înainte de a-ți da răspunsuri. Maestrul spiritual e o variantă îmbunătățită a Sinelui propriu: nu altceva decât tine, ci expresia deplinătății tale, încă neatinse. Maestrul spiritual e întruchiparea *afirmativă* a acelui adevăr pe care ucenicul îl trăiește în pură interogativitate. („Aceeași Conștiință – stă scris uneva – e cea care întreabă ca ucenic și cea care răspunde ca maestru.") Or, aici survine fractura și, din punctul meu de vedere, *drama* întâlnirii mele cu Noica: eu întreb mereu, până la exasperare, despre orz, iar dânsul îmi răspunde, destins, despre ovăz. Dar îmi răspunde despre ovăz în singurul fel (mă refer la articulația ideii și la consistența ei) în care visez să mi se răspundă despre orz... E o situație care depășește contingența unui caz oarecare – cazul meu în speță. Căci e un semn al timpului faptul că spiritele superioare sunt angajate, astăzi, în cercetări specios sterile, ocolind întrebările fundamentale, așa încât întrebările fundamentale rămân pe seama unor spirite mediocre, evlavioase în cel mai bun caz, dar, de cele mai multe ori, infrecventabile.

Conced, prin urmare, că Noica ocupă în viața mea locul – vacant – al maestrului. Dar încă zic că locul e *vacant*. Căci ce fel de maestru spiritual e acela care, la 75 de ani, mai are, ca Noica, răbdarea să-l citească (a cincea oară!) – cu delicii – pe Kant? Ce fel de maestru spiritual e acela care – în jocul peripatetic al ideilor – îți spune: „cu răul poți compune, binele însă e steril, te descompune!"

În sfârșit, ce fel de maestru spiritual e acela care – asemenea lui Noica – vorbește despre cultură ca despre o ființă vie și despre Dumnezeu ca despre un concept? Noica e, firește, un „învățător", un retor persuasiv (*vaktri* – ca să păstrăm contextul sanscrit), un excelent instructor (*ăhărya*), o personalitate. Dar nu un *guru*. Acesta – s-a spus – nu se definește ca personalitate, ci ca *funcție*: nu te învață ceva, ci te ajută să faci o anumită *experiență*. Maestrul spiritual nu poate fi absorbit în nici o metaforă școlară: nu te „modelează", nu te „informează", nu te „întârzie". (Ții minte cum îi place lui Noica să se socotească un „întârzietor"? Dar are întotdeauna dreptate să ne întârzie? Mă întreb, de pildă, cum ar fi evoluat Gabriel dacă, în loc să trăiască criza filozofiei la patruzeci de ani, o trăia la douăzeci și cinci?) *Guru* înseamnă – în sanscrită – „greu". E un conglomerat spiritual care, prin simpla lui masă, antrenează pe ucenic în nobila sa inerție. Atât.

Să vorbim acum despre tine și despre mine. Scrisoarea ta îmi acordă în același timp prea mult și prea puțin. Prea mult, căci – pe lângă o sumedenie de complimente generoase – îmi pune întrebări la care numai un maestru spiritual ar putea răspunde. Eu nu am decât intuiții, presentimente, „pre-gustări" ale adevărurilor către care sunt orientat. Nu sunt un deținător de chei, ci, pur și simplu, un om curios, cu o curiozitate, e drept, tot mai dirijată, adică tot mai *zielbewußt*. În rest, sunt tatonant și – ceea ce e mai rău – cvasiizolat în căutările mele. Nu că eu sunt în lumină și prietenii mei în întuneric! Nenorocirea e că avem *întunericuri diferite*. În întunericul meu, sunt vecin cu oameni cu care n-am dialog. Iar cei cu care am dialog sunt în alt întuneric... Pe scurt, același tip de *malentendu* ca și cu Noica... Un pasaj dintr-un autor italian contemporan descrie mai bine decât o pot face eu starea cu care

mă identific: „...în mare măsură – zice italianul (și eu îl îngân) –, a trebuit să-mi deschid calea singur. N-am avut ajutorul inapreciabil de care – în alte vremuri și într-un mediu diferit – putea beneficia, pentru a desfășura o activitate analoagă, cel integrat direct și de la bun început unei tradiții vii. Aproape ca un rătăcit, am fost pus în situația de a căuta să mă alătur, prin propriile mele mijloace, unei oști care se îndepărta... Am făcut-o traversând adesea ținuturi trădătoare și primejdioase [...] Ceea ce mi s-a părut că am de căutat și de afirmat aparținea – prin partea sa esențial valabilă – unei lumi diferite de lumea în care mi-a fost dat să trăiesc. De aceea, într-o primă etapă, nu m-a putut călăuzi decât o orientare congenitală..."

În perimetrul în care se mișcă întrebările mele e foarte periculos să fii singur. De aici nevoia mea, obsesivă, de maestru. Și, de data aceasta, îmi acorzi prea puțin: căci pari a crede că mobilul preocupărilor mele e „pitorescul melancoliei paseiste" sau o nostalgie oarecum frivolă sau, în orice caz, imatură, o nostalgie – cum spui – „cu iz de sulf și cu luciu de argint viu". Dar pe mine nu mă interesează alchimia, speculația cabalistică, Orientul sau, în alt registru, patristica, din înclinație spre exotic și mistagogie. Pe mine mă interesează *o anumită problematică*. Și s-a întâmplat să constat că problematica cu pricina nu se întâlnește la Descartes, la Kant și la Hegel (nici măcar la Heidegger...), ci, mai curând, la Shankara, la Lao zi, la Ioan Chrysostomul, la Meister Eckhart, la Ibn Arabi, la Serafim de Sarov sau în cutare tratat alchimic. (Cu acest prilej ți-am dat – cum îmi ceri – numele câtorva „maeștri spirituali". Îți pot aminti și un model literar: părintele Zosima. Dar mă grăbesc să adaug că maestrul spiritual e, prin definiție, anonim: el ajunge să fie cunoscut doar prin accident, notorietatea neintrând în „vederile" sale.)

Lucrul – pentru mine neașteptat – e că tu însuți pari a fi preocupat de o „artă spirituală fără nume", al cărei „program" de primă instanță îl și schițezi în ultima pagină a scrisorii tale. Cu asta, intri, ca să zic așa, pe terenul meu și îmi iau libertatea să te judec cu oarecare pedanterie: căci modul în care abordezi „cestiunea" e tipic pentru mentalitatea intelectualului modern, hiperinteligent și, pe deasupra, foarte cumsecade.

Mai întâi, textul tău abundă în enumerări și taxinomii stranii. De una dintre ele îți dai singur seama (Kierkegaard pus alături de Camus). Dar nici șirul „Swedenborg, Steiner, Suzuki" nu e mai breaz... Pe urmă, faci un fel de inventar capricios de așa-zise „arte spirituale": numeri „notele" unei noțiuni (arta florilor, arta ceaiului, artele marțiale), alături de *sfera* noțiunii (zen), așezi mici metafore literare („arta de a înțelege" sau „arta de a tăcea") lângă tehnici cu conținut riguros și consacrat ca atare (yoga sau, după formularea ta, „artele [?!] yoghine") și lângă pure invenții personale de genul „arta convertirii" (adică cum?). Ciudată (și vagă) e și expresia „artele duhovnicești". Iar dacă „arta de a citi" e o „artă spirituală" (sau „arta de a nu întreba"), atunci lista poate deveni infinită: arta de a fi turist, arta de a face cu ochiul, arta de a mânca ș.c.l., ș.c.l. Nu-ți ascund că am ricanat răutăcios văzând ce poate etala – ca rigoare – un logician de elită, când zburdă printre mistere. Nici cu cele nouă puncte propuse ca „început de înțelepciune" nu ieși prea bine la socoteală: iarăși pui în aceeași cofă lucruri disparate și, aș spune, lucruri *gândite* disparat, în chei diferite: uneori, dai glas unei gracile emotivități („Respectul și interesul pentru suferință" sau „arta de a te bucura" – pe asta ai uitat s-o treci și la „artele spirituale"!), alteori te mulțumești cu platitudini didactice („Încercarea de a-ți defini mai net

vocația"), alteori, în sfârșit, cazi într-o inimoasă lipsă de sens („gratitudinea fără adresă precisă"). În general, pari să ai fascinația unor instanțe fără contur: e ca și cum ai vrea să fii credincios *fără* Dumnezeu, îndrăgostit *fără* iubită, *sătul* fără mâncare. „Artele" tale spirituale încearcă să se descurce fără spirit: ele sunt căi de a căuta, neviguros, vigoarea, tentative de a eluda, prin camuflaj literar, o vădită dezorientare. Ah! Să nu uit! Zici de alchimie că e „măiestria transsubstanțierii materiilor în semnificații". Da' de unde! Mai curând pe dos: alchimia caută *să întrupeze semnificații*. Dar „semnificații" e – aici – un cuvânt oricum deplasat. Alchimia e o disciplină a *concretului*. Ea nu lucrează cu debile categorii intelectuale.

Vezi cum ești, Sorel? Vezi cum e intelectualul hiperinteligent și foarte cumsecade de astăzi? El nu știe prea bine ce e alchimia și nici nu găsește că are sens să se ocupe de ea. Dar știe că are „iz de sulf și luciu de argint viu". Și se mulțumește cu atât, pentru că nu are întrebările al căror răspuns e de găsit în alchimie. Sau, dacă le are, preferă să le rezolve cu minimum de efort, într-o eseistică diafană, inarticulat gingașă. Intelectualul hiperinteligent și foarte cumsecade de astăzi e gata să fie exact până la uscăciune când e vorba de probleme abstracte: e gata să facă logică, să lustruiască la nesfârșit mașinăria perfectă a gândirii. Dar când e vorba de probleme de viață și de moarte, când e vorba de sufletul lui, de destinul lui, de nemijlocirea abruptă a vieții lui, intelectualul inteligent și foarte cumsecade acceptă să arboreze o dezarmantă naivitate și să se refugieze – în cel mai bun caz – în poezie. Tocmai acolo unde rigoarea ar fi mai necesară, mai la ea acasă, tocmai acolo ea e abolită. Se preferă vagul, rozul, buna intenție difuză și flască. Vorbim de „cuminţenie", de „eroism", de „sublimul ridicolului", de tot felul de arte

misterioase: devenim lăcrămoși și insuficienți. Ba avem chiar un fel de *jubilație a insuficienței* și luăm drept umilitate adâncă – *complezența cu sine a palorii*. Acolo unde riscul e suprem, ne permitem să improvizăm. Mobilizăm, în schimb, un întreg arsenal de precizie și disciplină pentru domenii indiferente, vide de semnificație reală și vide de risc. Și, pe nesimțite, inteligența devine strictă *dexteritate* mentală, iar cumsecădenia – o formă de *placiditate*. Confruntată cu obiecte demne de condiția ei aristocratică, inteligența modernă e silită să-și recunoască degenerescența. Intelectualul hiperinteligent și foarte cumsecade de astăzi poate analiza cu o acrobatică subtilitate mecanismul unui silogism, dar, dinaintea unei pagini din Anselm de Canterbury sau din Leonțiu de Bizanț, exhibează o inadecvare de papuaș. Nu e, acesta, cazul tău. Dar îți reproșez – pe baza scrisorii tale – că cedezi prejudecății comune după care tematica „artelor spirituale" și competența „maestrului spiritual" sunt chestii aburoase, fluide, de natură mai curând lirică; „metoda" – în aceste domenii – ar fi, din perspectiva pe care o adopți, „bâlbâiala", acceptarea ridicolului, figura de stil. În realitate, nicăieri nu e mai multă nevoie de energie virilă, de luciditate, de cristalin discernământ decât în această zonă. Îndrăznesc să spun că abia în acest domeniu – care e acela al Principiilor ultime – logica cea mai severă ar căpăta sens și îndreptățire. În rest, ea rămâne un joc cu mărgelele de sticlă. Nici „măicuța-filozofie", nici verișoara-știință, nici surioara-poezie nu impun spiritului exigența mărinimos-nemiloasă pe care i-o poate impune un „maestru spiritual". Sentimentalismul și retorica sunt, aici, excluse.

Drept care, dragă Sorel, îmi vine să-ți urlu cu drag în ureche – *Lascia la logica e studia gli alchimisti!* Cere inteligenței tale ceea ce merită să-i ceri! Las-o să se odihnească

acolo unde ai hărțuit-o până acum și solicit-o imperativ acolo unde, până acum, ai lăsat-o să se odihnească. Iar când, cu grozava ta de minte, o vei lua în sus, amintește-ți și de mine și aruncă-mi un capăt de coardă. Sper s-o pot prinde!

Cu amor,

Andrei

Sorin Vieru către Andrei Pleșu
București, noiembrie 1984

Dragă Andrei,

Gândești impetuos și simți logic. Tot ce-mi spui este pe cât de structurat, pe atât de seducător. Neastâmpărul tău eristic fiind contagios, nu văd de ce n-am prelungi discuția, mai întâi pe o linie polemică, pentru a ne apropia apoi de miezul lucrurilor. Încă o dată: este teribil de incitant răspunsul tău! Dacă jertfesc deci unui zeu minor, întârziind în provizoratul unor simple certuri despre cuvinte, să nu crezi că am rămas insensibil la esența mesajului tău. Sunt cu atât mai sensibil la tot ce cristalizează în scrisoarea ta, cu cât îndreptățirea intrinsecă a spuselor tale are o bună întâlnire cu un anume drept de a le rosti, după încercările prin care ai trecut așa cum ai trecut. Acest drept moral de a vorbi, spre pildă, despre rezultatele cu care se soldează confruntarea inteligenței moderne „cu obiecte demne de condiția ei...".

„Îmi iau libertatea să te judec cu oarecare pedanterie", spui tu, la un anumit loc, și tocmai de acolo te aștept în câteva puncte cu unele întâmpinări.

1. Despre alchimie, eu nu afirm că *este* „măiestria transsubstanțierii materiilor în semnificații", ci că *ar îngloba*

printre componentele sale o asemenea măiestrie, ceea ce înseamnă totuși altceva.

2. Când vine vorba despre artele spirituale, textul meu abundă – îmi atragi atenția – în enumerări și taxinomii stranii, păcătuind împotriva gustului și a logicii. Însă ceea ce am vrut să etalez nu era, inexistentă, rigoarea mea în materie, ci o vitrină, fie și amăgitoare, care să te ademenească, trecătorule, în bazarul întrebării mele, spre a te prăda de răspuns. De aici, constatarea ta cât se poate de exactă că ai dat de „un fel de inventar capricios de așa-zise «arte spirituale»." Orice vitrină este un inventar capricios. Rămâne de văzut însă dacă toate obiectele expuse – cu sau fără logică și gust – sunt numai așa-zise obiecte...

3. Folosind un trop ca „artele yoghine" sau „artele zen" pentru „arta" yoga și zen, dar și pentru „tehnicile yoga" și „tehnicile zen", comit un abuz de limbaj, însă numai în contextul unei retorici menite să sugereze o anumită *dificultate a alegerii*, o șovăială la răspântiile spiritului. Și nu e vorba acum despre șovăiala mea, ci despre a ta. În contrast cu neta conturare a problematicii, *căutarea răspunsului*, a *răspunsurilor* este – nici n-are cum să fie altfel, în absența Maestrului spiritual – un fel de a nu-ți găsi locul în cadrul unei arte spirituale bine definite. Iată, însăși așteptarea Maestrului spiritual mi se pare, în cazul tău, o așteptare *fără adresă precisă* (ca și acel sentiment de gratuitate despre care vorbeam eu, și tu îmi arăți că este o absurditate logică!). Așteptarea este „fără adresă precisă" în măsura în care *nu* se plasează în orizontul unei „arte spirituale" precis conturate, ci, dimpotrivă, la intersecția mai multor asemenea arte. Cât de ferm trasezi portretul Maestrului spiritual (sau: cât de vie este statuia lui, plasată în centrul ființei tale!) și, în schimb, cât de nefixat în opțiunile tale *pari*. Să existe oare un Maestru spiritual

nefixat în orizontul unei anume arte spirituale precis conturate?

Dacă este așa, întrebarea „maestru în care artă?" nu trebuia acceptată. Problematica ta nu definește încă o artă, ci – repet – numai o intersecție de arte. Iar Maestrul spiritual nu e de găsit cu adevărat în acel loc, negreșit privilegiat! Pe scurt, înainte ca Maestrul să-ți îndrume opțiunile, se cere o preliminară opțiune prin propriul tău arbitru!

Să revin însă la chestiunea în discuție. În loc de a analiza, acceptând sau respingând întrebarea: „Maestru în care artă?", tu vorbești mai întâi despre problematica ta, despre regăsirea ei în diferite arte spirituale, pentru a ridica obiecții la sugestia unei pluralități și ramificări a artelor spirituale. Presupun că nu ideea ca atare a pluralității o respingi, ci maniera necultivată și capricioasă în care fac uz de ea. Și, dincolo de plasarea în context, ai dreptate să-mi reproșezi figura mea de stil dătătoare de confuzii. Abuzul de limbaj (uzul unui trop devine aici abuz) merge mână în mână cu o „specializare" și vulgarizare care sunt tocmai despiritualizare a spiritualului. Putem vorbi despre trepte, având în vedere totuși scara: însă nu e mai puțin adevărat că folosirea pluralului pentru singular poate constitui figura despiritualizării unei arte unice, în vederea transplantării ei pe un sol care așteaptă altă sămânță. ...Atâta lucru știam! Însă nu știam că trebuie adoptate atâtea precauții în cadrul unei enumerări pur retorice. Încă o dată: era bâzâitul unui bondar, acolo unde tu pretinzi dansul albinei, precis codificat și arătând spre sursa de miere. Ai, desigur, tot dreptul să alungi bondarul sâcâitor...

Dar cred că cineva mai obstinat decât mine ți-ar putea răspunde că, în definitiv, folosirea pluralului spre a indica o pluralitate de un fel sau altul (pluralitatea scării făcută

din trepte, a multiplului compus din unități, a copacului care se ramifică etc.) nu nesocotește unitatea și unitarul. Cel puțin în domeniul artelor profane, începând cu „artele manuale" și „meseriile" (sau te irită acest abuz de „arte"? Dar îl întâlnești peste tot la Platon!) și continuând cu artele propriu-zise, folosirea pluralului, alături de singular sau în locul acestuia, este un procedeu omologat, temeiuri găsindu-se din abundență. Orice competență suficient de dezvoltată se prezintă ca un arbore cu multe ramificații, iar atunci vorbim nu numai despre competență, ci despre competențe, nu despre tehnică, ci despre tehnici, despre arte, nu numai despre artă. Nu poate fi supărător, de exemplu, dacă vorbim, în contexte date, despre „artele muzicale" – având în vedere arta muzicii – sau despre „artele medicale", având în vedere „arta medicului".

4. Exemplele mele de „arte spirituale" sunt, desigur, demne de tot râsul. Din considerente de simetrie dialogală să-mi dai voie, în schimb, să iau mai în serios invențiile tale parodice de „arte", croite după calapodul meu stângaci. Nu mă opresc la – aici trebuie să înghit în sec – arta (sau numai tehnicile) persiflării, ca mijloc de a-ți rosti părerea. Orice gând poate fi persiflat, iar ceea ce este dificil și legat de o problemă reală se pretează cu tot atâta ușurință la persiflare ca și micile pasiuni, ticuri și automatisme. Însă cel mai ușor se pot persifla stângăcii ca ale mele în punerea unor probleme serioase. Gust deci cu plăcere că faci haz de „arta de a fi turist", „arta de a face cu ochiul", „arta de a mânca", fiindcă am certitudinea că toate aceste zburdălnicii ale tale printre misterele cotidiene nu-ți obnubilează decât o clipă – clipa ce mi-o acorzi – problema serioasă a posibilității unor începuturi de artă spirituală. Tu știi mai bine decât mine, de pildă, că *a călători* nu era cândva un lucru de duzină, că turismul

de azi, proxenia de ieri, pelerinajul la marile locuri, tipologia călătoriilor, sensuri ca acelea din *epidemia/apodemia* etc. etc. se leagă în continuul sacru-profan-sacru și că ar trebui să avem o artă care să păstreze memoria istorică a călătoriei, ca act de prim ordin.

„Arta de a face cu ochiul"? Admirabil spus! Îmi place spusa ta, care mă expediază la ilustratele nipone realizate cu tehnici holografice: te uiți la ilustrată și fata deschide ochii; miști cartonașul, japonezoaica închide un ochi... Această dexteritate de a face cu ochiul mi-o pui în vedere, prietene? Eu mă așteptam totuși să-mi vorbești, ca în alte prilejuri, despre infinita semiotică a privirii și despre bolgia celor chinuiți de redarea privirii omenești sau – de ce nu? – despre proiectul tău „Ochiul și lucrurile".

„Arta de a mânca". Poate că badineriile tale îi aveau în vedere pe Savarin și Păstorel; dar desigur că, de fapt, ne gândim la *crud* și la *copt*, la *sympósion* și *déipnos*, la marile mese în comun din cetatea greacă, la chermesele breugheliene și la pagini din Sadoveanu sau la suprimarea și sublimarea antropofagiei, la atâtea mituri și rituri, la reglementările detaliate din vechi scripturi, la masă și post, la pâine și apă, la pâine și sare, la pâine și vin, la tot misterul mâncării și băuturii. Așa că da, hotărât! De ce nu o „artă a mâncării", de ce nu o analiză a semnificației celor mai cotidiene și vitale activități? Dar nu crezi că un Platon ar fi putut scrie despre arta mâncării tot atâtea cât despre arta pescuitului cu undița, sau încă și mai multe? El ar fi definit această artă în mai multe feluri; unul dintre ele ar fi fost s-o încadreze, în bună tradiție hipocratică, în cadrul artelor medicale, s-o lege de *higienă* și *terapie*.

Exemplele mele de „arte spirituale" sunt, desigur, demne de tot râsul. Deși „artă" ar trebui gândită ca *téchne*,

echivalarea expresiilor „tehnici" și „arte" este dubioasă (privită cu bunăvoință, echivalarea poate fi luată drept un trop; privită fără complezență, o inexactitate flagrantă). Însă îți voi spune că totul depinde de scară, de proporții, de contexte în care privești lucrurile. De scară: pentru un grădinar, arta florilor este cu adevărat o artă, o creație majoră, ca și pentru adevăratul iubitor de flori, iar pentru un grădinar nipon arta florilor poate deveni zen. De proporții: dacă lumea ta se concentrează în vârful unui ac, vei găsi acolo și îngeri despre al căror număr să te întrebi, și distincția dintre lumea ta reală și alternativele ei. Iar dacă, să spunem, te-ar preocupa intens problematica respirației, te asigur că i-ai găsi demnitatea unei autentice arte spirituale, făcând din ea un mijloc de acces către întreg. Totul depinde, în sfârșit, de contexte: dacă ai fi plasat înăuntrul unei lumi în care prima obligație spirituală ar fi studiul, „arta de a citi" ar fi arta de a citi așa cum, cât, cu cine și ce trebuie.

Dacă a citi, a privi, a mânca, a respira, a călători țin de cultură și civilizație, dacă ele trebuie infuzate de o oarecare spiritualitate, atunci ar fi loc de asemenea arte ca acelea pe care le aminteai. Că nu dispunem de o asemenea bogăție de arte, că ele nu sunt părți dintr-un întreg sau că ele aparțin când trecutului, când viitorului – nu este numai un prilej de persiflare.

Ai tot dreptul să iei în derâdere neștiințele mele de „vitrinier", inventarul capricios de așa-zise „arte spirituale" și invențiile personale, utilizarea unor „metafore literare" (bine că nu metafore științifice!). Însă *numele* artelor și *numărul* lor constituie o problemă cu adevărat curioasă. E o problemă, îndrăznesc să spun, demnă mai curând de atenția ta decât de aceea a unui autocondamnat „să lustruiască la nesfârșit mașinăria perfectă a gândirii".

Întrebarea „câte arte există?" pare a avea sens, deși răspunsul pe care reușesc să-l întrevăd este derivat din „fascinația unor forme fără contur". Răspunsul (în parafrază) ar fi: „Numărul lor este cohortă." Cu nume și fără nume, numărul artelor este indefinit – în orice caz, mare.

Câți demoni există? Și oare toți au nume? Câți îngeri, cu nume și fără nume, există? Și câți „încap pe vârful unui ac"? Întrebarea, „în noaptea unei lumi ce nu mai este", își avea un anumit sens. În lumea noastră de azi, este cazul să ne întrebăm însă câți demoni și câți îngeri încap – intră și ies, anunță și poruncesc – în ființa omenească și în neamul omenesc. Întrebarea privitoare la numele și numărul artelor derivă, dacă vrei, dintr-o asemenea *quaestio*, o „pură invenție personală"!

În funcție de numeroase variabile, apar sau se zbuciumă să apară, dispar sau se opun dispariției nenumărate arte: *orice* activitate vitală, orice muncă, orice act de expresie, tot ce cade sub categoria acțiunii sau sub aceea a pasiunii – totul *poate fi* reglementat, dezvoltat, „tehnicizat" și, în final, spiritualizat. Totul poate conduce la o seamă de tehnici. O înmănunchere, un fascicul, un „logos" de tehnici afine *poate* da o *artă*. Orice activitate susceptibilă să primească sigiliul gândirii și să se tehnicizeze este „artă". Iar fiindcă spiritul culturilor bate încotro vrea el, o anumită parte din arte se spiritualizează într-o măsură sau alta. Așa că numărul artelor este cohortă, iar al artelor spirituale, deși strict mai mic, nu este nici el infim. Și este suficient să ai intuiția continuului activități-tehnici-arte, pentru ca să ai un *început*. După aceea, abia, vin distincțiile, diviziunile, clasificările, deosebirile de esență și de pondere între arte. (Diviziuni se vor găsi destule: arte benefice și malefice; arte spirituale propriu-zise, arte propriu-zise, arte subalterne și minore,

simple tehnici, începutul unor asemenea tehnici etc. – dar nu lua toate acestea drept enumerări și taxinomii stranii, fiindcă sunt chiar mai puțin decât atât: acceptă numai o evidență incomodă, și anume că numele și numărul artelor nu este o întrebare ușor de clarificat, ci de resortul Enciclopediei și că arte se nasc mereu și pier mereu. Ca stelele.)

Există atâta *neartă* pe lume, atâtea precarități „tehnice" și improvizații care țin loc de disciplină și metodă, încât (incredibila) idee a unor arte reale sau virtuale (cu ceea ce se află în spatele lor – tehnicile și istoriile – și cu ceea ce au în față, spiritul care le unifică) ar trebui să ne fascineze. Știm, am auzit de prea multe ori, am obosit tot auzind că „în om totul trebuie să fie frumos", cum scria cândva un intelectual modern, teribil de cumsecade și genial observator al urâțeniilor vieții. E și aceasta, dacă vrei, o platitudine. Vei ricana, dacă spun că o asemenea vorbă trebuie meditată la fel de mult ca un vers din Hölderlin? Sau mai curând vei râde cu poftă, auzindu-mi declamația despre nenumăratele arte posibile? Cum să nu râzi, dacă dau în gropi înainte de a fi ajuns la abisul posibilului din *téchne*?

5. Să nu crezi totuși că nu anticipez acel răspuns al tău care ar curma dintr-o lovitură toată pletora aceasta platoniciană de întrezărite „arte spirituale" sau numai „arte", reale și virtuale, și ar reașeza ferm lucrurile pe platforma așteptărilor tale. În perspectiva Maestrului spiritual, a posibilei întâlniri cu acesta și cu arta lui majoră – totul se îndreaptă către ceea ce trebuie să fie –, căutările tale converg către limita-țel, multitudinea disponibilităților și solicitărilor nu se mai pulverizează într-o diversitate fără noimă. Fiindcă Arta spirituală și Maestrul spiritual – îmi poți spune – unificându-te, te leagă și te dezleagă,

făcând superflue diversitățile pandaimonice. Totul se unifică – și anume nu formal, în perspectiva unei idei filozofice, ci în perspectiva sensului existențial.

Acest răspuns l-am citit deja în scrisoarea ta. Mica mea încercare minor-polemică și minor-scolastică de mai sus nu m-a convins nici măcar pe mine însumi că, în adânc, dincolo de detalii neglijabile, n-ai avea dreptate și că atitudinea ta n-ar fi exemplară, fiindcă e nutrită de un *nisus* unificator.

Impregnat cum sunt de spiritul vânturatic al pluralității, nu ignor perspectiva Unului. (Folosesc acest limbaj, pentru că am reluat de curând *Parmenide*-le lui Platon.) Iau act deci de Unul artei spirituale. Numai că maladia mea spirituală se numește – cu un termen comun – conștiința absenței lui Unu. Desigur, pe urma lui Platon aș spune că, până și în ipoteza unui Unu care nu este, trebuie să admitem o anumită, paradoxală, existență a Unului inexistent. Dar nu merg atât de departe încât să admit că această existență a lui Unu care nu este constituie deja realitatea lui. Unu care nu este decât în gândire este deci ipoteza mea; Unul lipsit de realitate sau, poate mai exact, *Unul în pierdere de realitate*.

Dar tu? Așteptarea Maestrului spiritual, a unificatorului ființei, firii și gândirii tale, a Maestrului cu acces la Unul artei spirituale și mijlocitor pentru tine al accesului tău – presupune, desigur, pe lângă trăire, singurătate, comuniune, interes pentru o problematică precisă, presupune ipoteza Unului unei arte spirituale.

Este deci ceva ireductibil în așteptările, în pariurile noastre. Este un prag dincolo de care discuția nu poate înainta. Din perspectiva pe care o adopți, considerațiile mele despre pletora artelor sunt fără obiect și aducătoare de confuzie. Din perspectiva mea însă, a Unului în pierdere

de realitate, singurul mod de a nu depune armele spiritului depinde de acceptarea, fie și cu inima strânsă, a ireductibilei diversități.

Dar dacă, odată clarificate presupozițiile fundamentale, discuția nu poate înainta, ea poate continua o vreme, prin retranșarea pe propriile poziții, în încercarea de a clarifica propriul punct de vedere, încercare ce poate include și o privire detașată dincolo de gard, în grădina prietenului. Fiindcă, dacă mă voi pregăti mai bine, vom ajunge să fim „adversari înăuntrul aceleiași cauze", indiferent de simpla prietenie a vieții, indiferent de întunericurile noastre diferite, indiferent, în sfârșit, de indiferența în absolut a acestei întâmplări.

6. Absența Maestrului spiritual nu este neșansa ta personală; este însemnul lumii de azi. Maestrul a intrat nu în anonimat, ci în inexistență. Să acceptăm deci aspra lecție a singurătății, lecția antimaestrului, fie că se numește Kierkegaard, Nietzsche, Cioran sau altfel (căci mai sunt câțiva exemplari antimaeștri)? Sunt multe arte spirituale; dar este totodată un gol de artă spirituală în lumea modernă care își găsește nu cauza, ci numai expresia în absența Maestrului spiritual. Iar dacă acest frig este insuportabil, oare nu ne vom îndrepta pașii către filozofie, către slujirea altei arte sau nu vom căuta un preînceput?

Mie mi se pare că, optând pentru o problematică comună mai multor arte spirituale, optezi implicit pentru filozofie, *dacă* ajungi să recunoști și faptul că absența Maestrului spiritual nu este fortuită, ci poartă pecetea unui nou adevăr al situației.

Pentru filozofie însă, ai optat deja!

Rămân la această nudă constatare.

7. „Preînceputul de artă spirituală, încă fără nume" trebuie luat ca o formulare, pentru o dată, *riguroasă*. Nu

judeca deci „punctele" mele așa cum ai judeca începutul propriu-zis al unei arte spirituale care are nume, structură. S-ar putea să fie la mijloc „fascinația formelor fără contur", cum crezi. Dar, în genere vorbind, o asemenea fascinație se poate confunda cu plasarea în mijlocul unui câmp. O nouă structură de câmp spiritual nu trebuie apreciată după vechile mijloace de etalonare. Este minuscula mea șansă, în încercarea de a-mi duce mai departe gândul. Și dacă mă refugiez în literatură este fiindcă nu o dată spusa poeților sau romancierilor de azi trebuie ascultată ca un mesaj oracular, ce se cere decriptat încă.

Și încă ceva. Unele dintre aceste puncte, gândite, cum spui, în mod disparat și în chei diferite, te privesc și pe tine. Aș crede că toate te privesc. De pildă, imun la suferință nu ești. Maestrul spiritual nu l-ai întâlnit; așa că îți ești propriul tău maestru în opera de artă care – o spun admirativ – este viața ta. Cât despre gratitudinea fără adresă precisă, te asigur că o ai uneori și te împărtășești din dinamica ei, ca atunci când ai jubilația muzicii sau a culorii pure. (De altfel, „fără adresă precisă" nu înseamnă „fără adresă", și nu înseamnă nici „fără sursă precisă".) A te întreba asupra vocației proprii, a-l defini și pe altul, constituie o platitudine didactică? Foarte bine. Numai că acestei platitudini îi dai curs nu o singură dată. Dar îți reușește poate prea bine și prea ușor împlinirea exigenței, pentru a ști s-o apreciezi! Chiar în scrisoarea ce mi-ai trimis-o (ca și în alte scrisori peste care am aruncat o privire indiscretă), preocuparea de a-ți defini net aplecările, pasiunile, vocația este evidentă!

Cât despre îndemnul tău, *Lascia la logica*..., ce să spun? Aici este singura dată când riști să cazi tu însuți în platitudine. Fiindcă logica a fost privită ca *ars*, și chiar ca *ars spiritualis*, nu o dată și nu neapărat fiindcă era afină

alchimiei sau fiindcă întârzia pe o pagină din Anselm (pagină asupra căreia întârzie, de alfel, și Kant, ce trebuie citit și recitit, măcar din motivul acesta, de mai multe ori!), dar chiar când se încăpățâna să revină ca într-un ritual asupra orologeriei silogistice. Fiindcă mi-ai arătat că am comis atâtea greșeli de logică, în raționamentele mele, încât măcar din acest motiv ar trebui să mă reapuc de logică. Fiindcă „mașina gândirii" trebuie spus așa cum ai spune „mașina lumii", deci luând cunoștință de colosala scară a demersului logic. Fiindcă lumea tautologiilor logice îți apare ca abstractul, indiferentul și vidul spiritual prin excelență: numai că, pentru logician, acest vid este structurat, tensionat, este starea de câmp a oricărei gândiri, este vidul cosmic, nu vidul drăguț din emisferele de Magdeburg. Fiindcă logica studiază lucrul cel mai pasionant din lume și anume contradicția, tocmai pentru a îngriji de starea de noncontradicție. Și, în sfârșit, fiindcă de multe ori mi-a venit să-ți spun: adevăratul logician ești tu între noi doi!

Acestea fiind zise, recitesc scrisoarea ta și îmi reapare așa cum e: splendidă și invulnerabilă.

Îți mulțumesc deci că mi-ai răspuns. Jumătate din scrisoarea către Gabriel era pentru tine. Reacția ta polemică, mercurială, nu poate decât să mă bucure prin imprevizibilul ei. Arunci vreascuri noi pe focul discuției. Focul arde bine. Privind în el, prin el, fiecare dintre noi vede altceva, se confruntă mai întâi cu propriile lui gânduri. Focul ia nenumărate întruchipări și își schimbă necontenit contururile. Va fi foarte bine dacă discuția va intra în prelungirile în care hiperinteligența sau cumsecădenia nu înseamnă prea mult în raport cu mișcarea sufletească și efortul de a stărui pe același gând, intrând în temeiul lui. Focul daimonic al discuției adună, nu desparte.

Am să fac efortul de a-mi înțelege mai bine punctul de vedere și, dacă este cazul, să-l amendez. Am să fac și efortul să te înțeleg și pe tine mai bine. Știu că merită să fac acest efort, că el stă în fața mea încă. Și că trebuie înfruntate nesfârșite valuri de *opinie*, pentru o picătură de *cunoaștere* și un atom de *certitudine*.

Cu tot dragul,

Sorel

Andrei Pleșu către Sorin Vieru

Dragă Sorel,

Discuția noastră ajunge, încet-încet, într-un punct dincolo de care nu mai supraviețuiește decât prietenia. O prietenie care se poate dispensa de convergența opiniilor sau de consensul opțiunilor. O prietenie pură. O spui tu însuți, în scrisoarea ta, când pomenești de „ceva ireductibil în așteptările, în pariurile noastre", de „un prag dincolo de care discuția nu poate înainta". E proba de foc a oricărei prietenii: să reziste în plină diferență, să nu fie o chestie de potriveală, ci una de destin.

Ireductibilitatea noastră nu e lipsită – m-am gândit adesea – de un anumit haz paradoxal. Tu, cu farmecul tău eterat, cu stângăciile tale (uneori neașteptat de funcționale), cu felul tău de a atinge – ușor și exact – orice gând și orice întâmplare, ești – cine ar putea-o crede? – un „copil al veacului". Ești în mod subtil adaptat spiritului vremii: îl înțelegi, îl creditezi, îl valorifici. Eu, care, dimpotrivă, am un aer jovial și mercurian, integrat, plin de un aplomb (perdant adesea, e drept) sunt, până la urmă, inactual, vetust chiar, rezistent la nou și insensibil la futurologie. Tu ești „descuiat", disponibil, tolerant. Și știi să faci

tuturor plăcere cu puterea ta de a justifica și absorbi *diversul*. E în firea toleranței tale să culminezi într-o apologie a multiplului. Toleranța nici nu este, în fond, altceva, decât un cult al multiplicității. Dar, ca să fie asta, ea trebuie să fie într-un punct, într-un singur punct, intolerantă: când e vorba de Unu. Pentru tine, Binele e „legiune", iar răul – un imperiu al Unului. Iată, într-adevăr, ceva ireductibil în „pariurile noastre"! Tu, care poți accepta atâtea, nu poți accepta prestigiul Unului...

Dar tocmai acest prestigiu al Unului e semnul sub care se constituie adevărata „artă spirituală". Există, desigur, „arte", dar ele nu sunt „spirituale" decât dacă sunt reflexe aplicative ale uneia singure: există raze, dar numai după ce există un centru iradiant. Poți ajunge, de pildă, să deții „arta tragerii cu arcul", dar numai după ce, în prealabil, ești integrat budismului zen. Fără o intuiție „centrală", fără un Unu acoperitor, poți obține numai performanțe accidentale, „competențe" (cum le zici tu) lumești. Nu e același lucru să tragi cu arcul la Clubul „Steaua" sau într-o mănăstire extrem-orientală. Deosebirea e că, într-un caz, dexteritatea e un exercițiu în sine, în vreme ce, în celălalt caz, e efectul *secundar* al unei înșurubări în nevăzut, al unui comerț cu rigorile lui Unu. La fel se deosebesc: postul de dietă, pelerinajul de turism, „făcutul cu ochiul" din Place Pigalle de simbolismul privirii și cheful (bruegelian sau sadovenian) de misterul eucharistic. Sunt de acord că o anumită *téchne* e implicată în orice întreprindere omenească, fie ea oricât de profană. Dar nu poate fi vorba de spirit într-un act care nu se desfășoară conștient sub incidența spiritului, adică a lui Unu. Vei accepta, sunt sigur, că în materie de „a mânca" și „a bea", ca și în materie de „cure de slăbire" sunt hipercompetent! Ei bine, te asigur că nici una dintre ele – practicată sub inerția

apetiturilor sau ca tehnică terapeutică – nu e „artă spirituală", chiar dacă e *téchne*. Tu pari a crede că arta spirituală se obține prin spiritualizarea cotidianului. „De ce nu – spui la un moment dat – o analiză a semnificației celor mai cotidiene și vitale activități?" De ce nu, într-adevăr? Dar la capătul acestei analize nu vom afla, în cel mai bun caz, decât ceea ce a aflat Mircea Eliade: că tot ce e profan *a fost* cândva sacru. Dar mie mi se pare că nu e sacru decât ceea ce *a rămas* sacru, nu ceea ce s-a risipit în toate, nemaifiind nicăieri. Maladia adiacentă celei pe care ți-o asumi („conștiința absenței lui Unu") e *panteismul luminat*. Totul ți se pare sanctificabil, numai sanctitatea însăși ți se pare caducă...

Ai dreptate să spui că problematica mea nu definește o artă, ci numai o „intersecție de arte". Pentru mine însă, intersecția aceasta e cea din care decurg toate. Și iarăși ai dreptate, o dreptate crudă, care mă lovește în plin, spunând că – în contradicție cu „teoria" mea – îmi amân, la nesfârșit, opțiunea, păstrându-mă „fără contur". M-aș apăra, poate, spunând că arta spirituală e, prin definiție, obiectul unei *quête* – Graalul – cu riscul implicit și acceptat al negăsirii. Eu sunt, prin urmare, ca și tine, la șes. Dar, la șes fiind, zic: iată muntele! Că, deocamdată, rămân paralizat în fața lui, e o împrejurare de care voi da, cu siguranță, socoteală. Tu însă zici: care munte? Muntele tău e lipsit de realitate (sau e „în pierdere de realitate"). Nu există Muntele, ci doar o puzderie de mușuroaie sau de coline, care de care mai frumoase și mai legitime.

Crezi deci în spiritualizarea cotidianului. În ce mă privește, cred în picajul Unului. Arta spirituală nu e o dilatare „semnificativă" a imediatului, ci e perspectivă plonjantă asupra imediatului, coborâre asupra lui de sus, de foarte sus. Imediatul poate fi *salvat*, dar nu monumentalizat,

potențat, ca și cum ar fi singura realitate. Realitatea. Fără picajul de care vorbeam, el, imediatul, e „în pierdere de realitate".

În pierdere de realitate, dacă nu absent cu totul, e și Maestrul spiritual, așa cum bine spui în scrisoarea ta. Dar absența lui nu e definitorie pentru el, ci pentru ucenicul aspirant, încă necopt spre a-l întâlni, și pentru *die dürftigkeit der Zeit*.

Mă tot ispitești către filozofie și mă lași să înțeleg că, în fapt, am și decis în favoarea ei. Din punctul meu de vedere, filozofia nu e decât o foarte bună sală de așteptare. Dar mă mir că tu o poți prefera, refuzând totuși Unul. Căci, dacă nu mă înșel, filozofia s-a născut ea însăși ca sete de unitate și s-a înălțat la speculativ când, cu Parmenide, a părăsit pluralul ființelor pentru singularitatea Ființei.

Două ultime lucruri:

1. Către sfârșitul scrisorii tale, faci o simpatică reverență literaturii (măcar tu să contrazici ideea fixă a multora, cum că păltinișenii sunt o trupă de comando antiliterar!): „spusa poeților și romancierilor de azi trebuie ascultată ca un mesaj oracular!" De acord. Dar spusa poeților *de ieri*? Dar a oracolelor propriu-zise, cele de pe vremea lui Socrate? Nu trebuie și ele ascultate? Dacă *da*, te întreb cum te mai poți îndoi de prezența Unului, care e mesajul lor esențial? Dacă *nu*, va trebui să-mi explici după ce criterii ai stabilit că „oraculari" sunt *numai* cei de azi.

2. Logica *a fost* cândva privită – spui tu – ca *ars spiritualis*. Întrebarea e dacă a și *rămas* astfel. Dacă nu cumva avem de-a face cu obârșia nobilă a unui descendent rebutat. Se ocupă logica, într-adevăr, de „lucrul cel mai pasionant din lume: contradicția", sau numai de *forma* lui?

Iar când mă întrebi: „Maestru în care artă?", te întreb și eu, îndărătnic: „Logician al cărui adevăr?" Căci îmi pare, uneori, diletant cum sunt, că logica de azi e o simplă

euforie a instrumentarului, o logică fără Logos, cum și psihologia de azi e o psihologie fără *psyché* (a spus-o Jung), iar filozofia – o filozofie fără înțelepciune.

Cam aici s-ar opri vorbele care ne despart. Vom intra în tăcerea care ne unește. Iar dacă „focul daimonic" al discuției se va reaprinde cândva, contează pe mine: strâng, de pe acum, vreascuri și mă bucur, anticipativ, de blânda noastră piromanie.

Cu toată dragostea,

Andrei

Sorin Vieru către Andrei Pleșu

Dragă Andrei,

Vine într-adevăr clipa când rămânem singuri, consolidați prin dialog în propriile noastre opțiuni (sau preopțiuni) și când realitatea monologurilor paralele ia locul unei prezențe, autentică și ea, dar mai firavă, a dialogului. Provizoratul discuției n-o împiedică să fie un moment necesar în economia gândirii; ne mai rămâne de altfel și promisiunea unei reaprinderi a jarului potolit. Dar acum e ceasul bunei rămâneri în singurătate. Oricum, gândurile pe care le luăm cu noi vor mai putea cunoaște și ele – cine știe! – *eine wiederholte Pubertät*...

Convin cu toată seriozitatea și fără pic de condescendență că dreptatea pur formală pentru care am „militat" în cursul discuției noastre reprezintă, o dată obținută, puțin lucru. Îmi pot îngropa în pământ talantul acesta fără iluzia că, pus în circulație, ar fi fructificat cine știe cât. Multitudinea și tendința spre proliferare a artelor de tot felul, începând cu cele manuale și cu toate *savoir-faire*-urile, sunt, de bună seamă, o evidență. *Posibilitatea* abstractă, promisiunea de spiritualizare a oricărei arte e o altă

evidență (în măsura în care posibilitățile pot fi evidente, precum, uneori, realitățile). De aici și până la a pune pe același plan arta culinară, să spunem, cu arta transmutării elementelor e un abis. Pornirea egalizatoare, în măsura în care i-am dat curs, ține de logica polemicii, de tendința jucăușă de a arunca vreascuri pe foc.

Dacă arunc o privire în trecut, sunt obligat să constat, la rece, că posibilitățile de spiritualizare ale diferitelor arte s-au realizat în mod inegal. Uneori, nu s-au realizat deloc; prea adesea – și aici e tragedia! – ele s-au instituit în tehnici de despiritualizare. Judecând la rece în continuare, chestionând viitorul, trebuie să mă tem că tendința cotropitoare a tehnicii moderne, a lumii de care ea este legată, tendința de a acapara, disloca și extermina, de a despiritualiza artele tradiționale, nu va conteni. Și totuși, prelungind istoria într-o (aproape-)utopie, hai să credem împreună că, la un moment dat, tendința se va inversa, iar nevoia de a da nume, sens major, spirit oricărei acțiuni umane, făcând astfel din ea o veritabilă artă spirituală, se va activa imens. Dacă aceasta înseamnă reintrarea în ordine și integrarea în ordinea preexistentă a Universului, cum crezi tu, sau înseamnă, dimpotrivă, cum înclin să cred, o *instauratio*, o transmutare cu de la sine vrere a omului faustic, demiurgic, în omul taumaturg, în bunul taumaturg – rămâne de văzut. Nu spun „rămâne de discutat", „rămâne de căutat împreună", întrucât tocmai aici trece linia de despărțire. Aici este zona, roza vânturilor, răspântia. De aici încolo rămâne fiecare singur, într-o bună despărțire de celălalt. Dar nu de tot singur, întrucât amândoi împărtășim aceeași aversiune față de *indiferență*. Și tocmai de aceea, la fel ca tine, cred că singurătățile noastre vor avea în continuare ce să-și spună una alteia.

Cu dragoste,

Sorel

IDIOMURI CEREȘTI

ÎNGERII.
ELEMENTE PENTRU O TEORIE A PROXIMITĂȚII

A. Diversiunea „departelui"

I. Obnubilarea simțului pentru proximitate

În programul oricărei vieți omenești, intervine, la un moment dat, tema *reperului optim, dar inaccesibil*. Totul se organizează în jurul unei ținte supreme, în jurul unei *depărtări* față de care realitățile curente, palpabile, apar diminuate. E un soi de *diversiune* a „departelui", care ne determină să trăim cu privirea fixată pe linia orizontului. *Acolo*, la orizont, e lumea aspirațiilor, a idealurilor, a scopurilor. Într-acolo se orientează toate speranțele noastre, acolo prind corp exigențele noastre cele mai severe. La orizont sau – dacă privim în sus – la zenit e *spațiul privilegiat al absolutului*: spațiul lui Dumnezeu. Fără acest reper, situat la limita ultimă a depărtării, realul își pierde sensul, iar efortul nostru existențial își pierde motivațiile. S-ar spune că una dintre consecințele păcatului originar e incapacitatea speciei umane de a-și reprezenta registrul valorilor altundeva decât în lumea boreală a unui „acolo" de neatins. Omul căzut își trăiește inevitabil căderea ca *îndepărtare*: el se simte catapultat la antipodul dorințelor sale și își administrează viața sub presiunea unui neobosit zel recuperator. Până și cel mai umil dintre oameni visează un „acolo" pe măsura sa, un proiect, un orizont al împlinirii

devenit obiectul unui asediu neîntrerupt. Există un „acolo" al credinței: Ierusalimul ceresc; un „acolo" al cunoașterii: adevărul absolut; un „acolo" al vieții zilnice: fericirea. Fără aceste chipuri ale departelui, fără atracția halucinatorie pe care o exercită asupra noastră aceste „puncte de fugă" ale lumii, ne-am pierde „însufleţirea", am aluneca într-un regn inferior. „Departele" e materia primă a tuturor utopiilor, dar e și intuiția cea mai la îndemână a transcendenței. *Acolo* se preschimbă, pe nesimțite, în *dincolo*. Pe scurt, nu se poate nega rostul stimulator, provocarea benefică pe care acest „acolo" le implică. Dacă totuși vorbim de o *diversiune* a departelui e pentru că departele poate pustii, uneori, *intervalul* care ne desparte de el. Absorbiți de țintă, tutelați de prestigiul și de seducția departelui, sfârșim prin a nu mai pricepe lucrurile care ne sunt *aproape*. Aproapele ne devine străin.

Obnubilarea simțului pentru proximitate este corelativul morbid al oricărei metafizici „zenitale". Contempli „departele" legii morale și nu te poți adapta la „aproapele" unei împrejurări date. Te miști în cerul abstract al conceptului (care e „departele", zenitul logic al gândirii) și pierzi substanța realului. Cultivi sublimul sau abisalul și ratezi întâlnirea cu imediatul. Produci metafore și nu mai poți emite simple enunțuri. Într-un cuvânt, poți adopta fără ezitare traiectoria saltului, dar pierzi firescul mersului la pas.

II. Blocajul în dihotomii

Un simptom caracteristic al acestei *crize a proximității* – care este, în același timp, o *criză a intervalului* – e *blocajul spiritului în dihotomii*. Cine nu gândește „din aproape în aproape" sfârșește prin instituirea unor *polarități* care destramă spațiile intermediare. Între cei doi

termeni ai polarității nu mai există un „câmp" semnificativ, un univers de tranzit. Etica se blochează în „bine și rău", logica se blochează în „adevărat și fals", credința se blochează în „om păcătos–Dumnezeu ascuns" ș.a.m.d. Asupra întregii gândiri europene planează, de aceea, riscul unei monotonii ritmice ucigătoare: obiect–subiect, materie–spirit, imanent–transcendent, real–ideal, un fel de tic-tac exasperant, o cadență soporifică, atotnivelatoare. Deprinderea de a funcționa strict în doi timpi, cu alte cuvinte dualismul latent al schemelor noastre mentale, încurajează un tip de reducționism care compromite nu doar imaginea noastră despre lume (sărăcind, între altele, aportul pe care *imaginația* îl are în alcătuirea acestei „imagini"), ci și mobilitatea noastră pragmatică. Gândim tot mai abstract și acționăm tot mai mecanic. Un spontan *instinct polarizant* modelează în mod constant (și subversiv!) performanța noastră cognitivă, socială, politică: vorbim de exploatați și exploatatori, comunism și capitalism, stânga și dreapta, „Ossies" și „Wessies" etc. Nu scăpăm în nici un domeniu de această nefastă, anchilozantă epidemie a binoamelor...

Criza proximității are, asupra spiritului, un efect paralizant. Dihotomiile încremenesc în *antinomii*. Mișcarea vie a gândirii sucombă în idolatrie. Departele monumentalizat te țintuiește locului, te împietrește în exaltarea ta. Stai față în față cu el, *separat* de el printr-un spațiu vid care exclude orice parcurgere. Proximitatea este tocmai începutul parcurgerii, convertirea vidului în *interval dinamic*, în *drum*. Proximitatea nu e opusul departelui: e primul pas, pasul decisiv, către el. Absolutul încetează să mai fie utopic dacă transformăm distanța care ne separă de el într-o *înlănțuire* de *proximități*. Ceea ce e aproape de noi e mai aproape de absolut decât noi; pentru că *aproapele*

nostru e extensia identității noastre, e sinele nostru lărgit. Sinele lărgit, sinele în expansiune, *sinele care se revarsă asupra proximității sale* e singurul, adevăratul partener al absolutului. Absolutul, la rândul lui, trebuie să iasă din umbra depărtării sale pentru a se manifesta ca *vecinătate* posibilă a omului, ca proximitate.

Pentru a ieși din schematismul dihotomiilor, pentru a umple *intervalul* dintre ele și pentru a depăși criza proximității rezultată din fascinația idolatră a departelui, se pot imagina – și s-au imaginat – mai multe soluții: una dintre ele face substanța *angelologiei*.

B. Soluțiile angelologiei

III. Îngerii și proximitatea lui Dumnezeu

Îngerii au această calitate puțin obișnuită de a fi *simultan aproape de Dumnezeu și aproape de om*. Mai întâi, aproape de Dumnezeu: îngerii constituie, prin excelență, *anturajul* divin, „curtea" cerească, așa cum apare ea în spectaculoasa viziune din primul capitol al lui Ezechiel. Îngerii sunt suportul „tronului" dumnezeiesc, „dregătorii" instituției supreme. Ei sunt cei care întreține cultul Creatorului: slujesc și laudă, organizați în „coruri" preoțești. Tot ei sunt „oștirile" lui Dumnezeu (Iehova este „Domnul oștirilor", căpetenia lor) și mesagerii lui Dumnezeu. Mulțimea îngerilor e singură capabilă să populeze singurătatea lui Dumnezeu, dizolvând opacitatea lui *Deus absconditus* într-o multiplă teofanie. E ceea ce Henry Corbin numește *paradoxul monoteismului*. Fără angelologie, monoteismul „piere într-un triumf iluzoriu"; el cade fie în agnosticism (ca *Ens supremum*, Dumnezeu e inaccesibil), fie în antropomorfism și alegorie (Dumnezeu e

încărcat cu Nume și Atribute care atenuează misterul transcendenței sale).

Numai lumea îngerilor îngăduie lui Dumnezeu *să se exprime* rămânând *inefabil*. Îngerii sunt *limbajul* lui Dumnezeu, „vocile armoniei Sale, veșnic zămislitoare" – cum spune Böhme în *Mysterium Magnum*. Ca simboluri ale proximității divine, îngerii sunt „mediul" privilegiat al revelației, „instrumentele" manifestării divine. „Lucrarea lor este modelarea semeață a energiilor și formelor dumnezeiești" – observă tot Böhme, în *De tribus principiis*. Îngerii stau aproape de Dumnezeu și pentru că sunt singurele ființe create care suportă apropierea lui Dumnezeu. „Fața mea însă nu vei putea s-o vezi că nu poate vedea omul fața mea și să trăiască" (*Exod* 33, 20). Dar îngerii *văd* fața lui Dumnezeu. Ei sunt, într-un anumit sens, „fața" lui Dumnezeu, ecranul protector prin care Dumnezeu se arată creaturilor sale. În *Isaia* 63, 9 se vorbește despre „îngerul care este înaintea feței Domnului". Schelling dedică – în *Vârstele lumii* și apoi în *Divinitățile din Samothrace* – câteva pagini esențiale acestui „înger al Feței", vestitor și hermeneut (*angelus interpres*) al lui Iehova. E îngerul căruia gnosticii, comentariile rabbinice, dar și christologia primelor veacuri creștine îi dau felurite nume (Metatron, Anaphiel, Michael), identificându-l, uneori, cu Isus Cristos (Christos Angelos). Angelologia avicenniană amintește și ea de un „înger al Feței celui sacrosanct" care e totuna cu arhanghelul Michael. Dar dincolo de nume, apare mereu în speculația angelologică tema unei prezențe *imediat învecinate* Prezenței supreme. Această „imediată vecinătate" e destinul oricărei prezențe angelice. Îngerul plutește în „atmosfera" lui Dumnezeu (sau, cum spune undeva Jacques Lacan, *il nage dans le signifiant suprême*).

IV. Îngerii și proximitatea omului

Dar îngerul e și „imediata vecinătate" a omului. El e „prietenul său ceresc", pedagogul său neobosit, ghidul și protectorul său. „Îngerul păzitor" se străduiește să contrabalanseze, prin „inducția" sa discretă, „seducția" brutală a demonului (termenii, în această accepțiune, aparțin lui Claudel). Îngerul ne stă alături în încercările de după moarte și e avocatul nostru la Judecata de Apoi. El e „modelul" nostru spiritual, conștiința noastră mai bună. Înainte de a deveni o *imitatio Christi*, viața omului desăvârșit începe prin a fi o *vita angelica*, o *imitatio angeli*. Față de cerul îndepărtat al lui Dumnezeu, cerul îngerului ne apare ca un cer la îndemână, ca o *înălțime încurajator accesibilă*. Lumea îngerească e „plafonul" umanității, genul ei proxim. Omul are intuiția îngerului ori de câte ori – în întreprinderile sale – se simte asistat, sprijinit, „inspirat". Îngerii relativizează singurătatea omului tot astfel cum relativizează singurătatea lui Dumnezeu. Ei sunt, prin definiție, *cei care însoțesc*, cei care ne sunt aproape. Așa stând lucrurile, spiritul textului biblic – dacă nu litera lui – ne îngăduie să credem că faimosul „Iubește pe aproapele tău" poate însemna mai mult decât „iubește-l pe omul de lângă tine". Îngerul e și el „aproapele" nostru: nu aproapele de-alături, ci aproapele de sus. „Iubește-ți aproapele" e, din unghiul angelologiei, un îndemn de a-ți iubi îngerul, de a adânci misterul proximității sale până când ea se contopește cu proximitatea lui Dumnezeu.

V. O soluție la criza intervalului: îngerii și spațiile intermediare

Angelologia soluționează însă, odată cu criza proximității, și *criza intervalului*. Îngerii convertesc abisul dintre

Dumnezeu și om într-un spațiu al *comunicării*. Ei dau consistență și viață acestui spațiu, transmițând omului semnele lui Dumnezeu și lui Dumnezeu rugăciunile omului. Cuvântul grecesc *angelos*, ca și cel ebraic *malakh*, ca și cel arab *malak* sau persan *fereshteh* înseamnă „mesager". Înainte de a se defini prin *esența* sa, îngerul se definește, așadar, prin *funcția* sa (*angelus enim officii nomen est, non naturae* – spune Augustin). Iar funcția îngerului e tocmai aceea de a acoperi neîncetat, printr-o dublă mișcare, intervalul dintre pământ și cer. E viziunea vechi-testamentară a scării lui Iacob (*Geneza* 28, 12): „Și a visat că parcă era o scară sprijinită pe pământ, iar cu vârful atingea cerul; iar îngerii lui Dumnezeu se suiau și se pogorau pe ea." „Traficul" acesta intens pe care îngerii – ca ființe intermediare – îl întreține între centrul demiurgic al lumii și sferele concentrice ale universului creat e de natură să spulbere confruntarea statică a extremelor, asigurând, pe de o parte, posibilitatea ascensiunii unitive a omului către Dumnezeu și, pe de alta, posibilitatea coborârii lui Dumnezeu – prin revelație – către om. Soluția Întrupării, a Dumnezeului devenit om nu e decât varianta eroică, excepțională a aceleiași „proceduri". Luând – în Isus Cristos – chip omenesc, Dumnezeu anulează depărtarea dintre El și creatura sa printr-o decizie masivă, irepetabilă, pe măsura gravității păcatului omenesc. Dar „viața *cotidiană*" a îngerilor – urcușul și coborâșul lor pe scara lui Iacob – e un fel de a anticipa *evenimentul* Întrupării, un fel de a-l pregăti și de a-l menține, în mod constant, „în act".

Legitimitatea și necesitatea ontologică a ființelor intermediare sunt însă departe de a fi intuiții strict creștine. Fragmente esențiale din Platon – ca să luăm doar un exemplu celebru – o ilustrează fără echivoc. În *Symposion*

(202 e), se vorbește despre „un registru al spiritului" (*to daimónion*), aflat între (*metaxý*) divin și ceea ce este muritor. Rolul acestui registru intermediar este „să deslușească și să poarte cele ale oamenilor către zei și cele ale zeilor către oameni; rugăciuni și jertfe de jos, porunci și răsplăți de sus".

VI. O „sociologie" a cerului

Caracteristice pentru tipul de spațiu în care se desfășoară „activitatea" îngerilor sunt *diferențierea* și *ierarhia*. Intervalul dintre Dumnezeu și om nu e nici vid, nici omogen, nici schematic. Angelologia poate fi, în bună măsură, o *sociologie a cerului*. Cetele îngerești se împart după rang și capacități. Avem de-a face cu o adevărată „diviziune a muncii", potrivit căreia unora le revine controlul individului uman, altora controlul popoarelor, al marilor comunități sau al unor epoci întregi. Există, între îngeri, spirite ale locului și spirite ale timpului, spirite ale elementelor – aer, pământ, foc, apă –, ale corpurilor cerești (uneori, apare tendința identificării ierarhiilor angelice cu sferele planetare) sau ale fenomenelor meteorologice (ploaie, vânt, nori etc.). Există îngeri ai mării, ai vieții, ai morții, ai milei, ai iertării, ai pedepsei, ai păcii. În mediile iudaismului târziu, faptul că „tot ce există și se întâmplă în natură își are îngerul său" trece drept un adevăr de la sine înțeles. El va fi preluat și de Părinții Bisericii și de teologia scolastică, ca un ecou al acelui „totul e plin de zei" al milesienilor. Un gânditor din ambianța shi'ită a secolului al XIX-lea (shaykh-ul Hajj Mohammad Karīm-Khúān Kermāni) socotește că îngerul e „realitatea esențială a oricărui existent aflat în plenitudinea existenței sale". În consecință, putem vorbi de îngerul unui peisaj, al unei opere de artă, al unei simfonii etc. Așadar, *maximă*

diferențiere, o diferențiere echivalentă – la nivelul lumilor subtile – cu diferențierea lumii sensibile. Dar nu numai diferențiere, spuneam, ci și ierarhie. Îngerii sunt organizați după un principiu al subordonării stricte, în funcție de gradul de apropiere sau depărtare de Dumnezeu. Universal acceptată e ierarhia de nouă trepte a lui Dionysie Areopagitul (sfârșitul secolului al V-lea), începând cu cetele cele mai înalte ale Serafimilor, Heruvimilor și Tronurilor, continuând cu cetele mijlocii ale Domniilor, Virtuților și Puterilor și terminând cu ceata cea mai apropiată de om: Începători, Arhangheli și Îngeri (îngerii propriu-ziși). Ierarhiile cerești care împrumută, uneori, stilul ierarhiei curților imperiale sunt, oricum, modelul ierarhiilor ecleziastice. Nu lipsește o anumită nuanță „parlamentară" a lumii angelice. Mari autori patristici (Clement din Alexandria, de pildă, sau Origen) – continuând tradiții iudaice și grecești – vorbesc despre îngeri „de dreapta" și îngeri „de stânga", administrând, în mod adecvat, sufletele celor defuncți. Îngerii „de dreapta" se ocupă de sufletele celor care au apucat să se căiască, îngerii „de stânga" se ocupă de păcătoșii irecuperabili.

VII. Angelologie și metodologie: îngerii, treptele lumii și treptele cunoașterii

Structura ierarhică a oștirilor îngerești implică structura ierarhică a intervalului pe care ele îl populează. Există, cu alte cuvinte, o *ontologie a intervalului*, o „gradație" a lui, pe care imaginea *scării* din viziunea lui Iacob o sugerează în chip nemijlocit. Între Dumnezeu și om, există *trepte*, „ceruri", „densități" ontologice diferite, după cum între om și materia anorganică există regnuri intermediare. Regnurile superioare omului sunt corespondentul simetric al regnurilor care îi sunt inferioare: la câte

„pământuri", atâtea „ceruri". Suntem confruntați cu o geometrie asemănătoare aceleia a *ziqqurat*-ului mesopotamian, probabil cea dintâi reprezentare plastică a lumilor supraterestre, un fel de replică anticipativă, tridimensională, a scării lui Iacob.

Ontologia intervalului odată constituită, este inevitabil să vedem născându-se *tehnici ale parcurgerii* lui, tehnici de *a fragmenta* distanța, transformând-o, cum am spus-o la început, într-o „înlănțuire de proximități". Or, îngerii nu fac altceva decât *să divizeze* depărtarea care ne separă de absolut, să reducă depărtarea aceasta la o suită de segmente plauzibile. Îngerii sunt filtrele cunoașterii mistice. Ei conduc, „din aproape în aproape", spre intuiția „departelui divin", ei sunt calea spre tronul dumnezeiesc, *metoda* oricărei teognoze. Angelologia, ca disciplină a treptelor existente între inteligența omului creat și adevărul Creatorului său, e o *metodologie*, poate chiar forma arhetipală a metodologiei. Ea stabilește *etapele* unui drum și recomandă ghidajul unor ființe intermediare, care controlează *pragurile* dintre etape. Lui Descartes nu-i rămâne decât să secularizeze „metoda" pe care angelologia o presupune, așezând scara lui Iacob pe orizontală; tema treptelor, a proximităților succesive rămâne însă fundamentală: cel de-al treilea dintre cele patru principii pe care și le propune, ca regulă, Descartes sună astfel: *conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter* peu à peu, comme par degrés (*s. m.*–A. P.), *jusqu'à la connaissance des plus composés*. Cum vedem, Descartes încă vorbește de „urcuș" (*monter peu à peu*). În realitate, cercetarea lui și a științelor care îi sunt îndatorate e tot mai insistent legată de categoria – tipic carteziană – a „întinderii" (*étendue*). Angelologia *urcă* spre obiectul cunoașterii sale.

Descartes *avansează* spre el. Și, în acest tenace *progres* mental, el nu mai are nevoie de îngeri. Simpli hibrizi, entități arbitrare alcătuite din elemente împrumutate lui Dumnezeu și elemente împrumutate omului, îngerii trec, pentru Descartes și pentru lumea modernă, în categoria *imaginarului*. Începe ofensiva dihotomiilor. Un lucru e sau real, sau ireal. Imaginarul e ireal. Prin urmare, îngerii nu există, iar Dumnezeu e din nou exilat în teritoriul nebulos, inabordabil, al maximei depărtări.

VIII. O soluție la criza dihotomiilor: modulațiile existentului

Într-adevăr, dacă lucrurile sunt *sau* reale, *sau* ireale, dacă o propoziție e *sau* adevărată, *sau* falsă, dacă ne mișcăm doar între binoame (concret–abstract, cunoaștere senzorială–cunoaștere intelectuală, „Dumnezeu – cer–eternitate" pe de o parte, „om–pământ–perisabilitate" pe de alta), atunci îngerii nu există. Îngerii sunt, prin natura lor, un *al treilea termen*, termenul *mediu*. Iar când unul dintre ei a refuzat să-și asume acest destin specific, când Lucifer a vrut să iasă din condiția intervalului pentru a se instala la limita lui superioară, în locul rezervat lui Dumnezeu, întregul univers angelic s-a fisurat. Când nu se mai percepe pe sine ca interval, ca punte între două depărtări, îngerul devine demon. Cu alte cuvinte, deriva luciferică prin excelență este *instinctul polarizant*, „demonia" binoamelor. Îngerii încep să se reanime abia când demonia aceasta se estompează, când intră în discuție „gradele" de adevăr cuprinse între adevărat și fals, „gradele" de realitate cuprinse între real și ireal, „gradele" diverse de consistență cuprinse între corporalitate și spiritualitate. Ne apropiem de teritoriul

îngerilor ori de câte ori vorbim de *modulațiile existentului*: de posibil, de virtual, de existențe „intensive", de „supraexistențe", de existențe indirecte, implicite, onirice etc. Ne apropiem de teritoriul îngerilor când vorbim de logica polivalentă, de facultăți de cunoaștere distincte și de simțuri și de intelect, de evenimente care nu țin nici de „mit", nici de „istorie", și rămân totuși evenimente (experiențele vizionare, de pildă).

IX. Îngerii, sufletul și alcătuirea tripartită a omului

Angelologia nu se poate adapta decât unui model ontologic și antropologic de tipul triadei. Ca disciplină a intervalului, ea se adresează „intervalului" din om, adică nivelului său *animic*, așezat între corp și spirit. Sufletul omenesc este un înger latent (vezi imaginea sufletului-pasăre în lumea antică). El se poate „activa" ca entitate angelică deplină, în măsura în care dezamorsează cealaltă „latență" a sa: latența demonică. Trecerea de la angelicitate potențială la angelicitate reală e conținutul însuși al efortului ascetic, la capătul căruia călugărul se integrează în metabolismul vieții îngerești (*bíos angelikós*) și devine, prin aceasta, *isángelos* „asemenea îngerilor". Dar, în efortul său, sufletul nu e singur dinaintea propriilor sale determinări. El e asistat de „dublul său ceresc", de expresia perfectă a naturii sale, un fel de *alter ego* sublim, care îi slujește drept reper și colaborator. În consecință, viața noastră interioară e o *con-viețuire*, existența noastră sufletească e o co-existență, un neîncetat dialog între sufletul nostru pământesc și „perechea" sa angelică. Luată în serios, angelologia ar putea adăuga psihologiei „abisale", care valorifică mereu subterane, straturi nocturne și, uneori, impersonale ale organismului nostru psihic,

o *fenomenologie a înălțimilor*, atentă la zona „luminoasă", aurorală, pronunțat personalizată a sufletului. Studiul „rădăcinilor" conștiinței s-ar completa astfel cu o evaluare a „nimbului" ei. O veritabilă „psihologie a înălțimilor" s-ar interesa nu numai de *ceea ce ne motivează*, ci și de *ceea ce ne inspiră*. A privi cu scepticism o asemenea perspectivă nu mi se pare o probă de raționalitate, în orice caz nu înainte ca cercetătorul (sceptic sau nu) să fi parcurs măcar două-trei tratate de angelologie.

Pentru a ilustra relația subtilă a sufletului cu „tutorele" său suprasensibil, cu „Natura sa Perfectă", vom recurge la trei citate dintr-un text hermetic al ambianței gnostico-iraniene. E vorba de *Ghāyat-al-Hakīm* („Scopul Înțeleptului"), scris, probabil, în secolul al VIII-lea și cunoscut, în traducere latină, sub titlul *Picatrix* (deformare a numelui lui Hippocrates). Textul reia mai multe pagini dintr-o lucrare pseudo-aristotelică, pretinzând a cuprinde sfaturile lui Aristotel către Alexandru cel Mare. Atragem atenția că, în citatele pe care le-am ales, „Natura Perfectă" e în strânsă relație cu Hermes-zeul înaripat, asimilat în unele scrieri gnostice cu Arhanghelul Michael.

Primul citat: „Înțeleptul Socrate pare să fi spus: Natura Perfectă e numită Soarele Filozofului, rădăcina sa, vlăstarul său. L-am întrebat pe Hermes: cum poți ajunge să cunoști Înțelepciunea? Hermes a răspuns: prin Natura Perfectă. L-am întrebat: care e rădăcina Înțelepciunii? A răspuns: Natura Perfectă. L-am întrebat: care e cheia Înțelepciunii? A răspuns: Natura Perfectă. Atunci l-am întrebat: dar ce e Natura Perfectă? A răspuns: e Îngerul, entitatea cerească a filozofului, cea care îi însoțește steaua, care îl guvernează, îi deschide zăvoarele Înțelepciunii, îl învață lucrurile greu de învățat, îi arată – și în somn, și în stare de veghe – ce este drept și care sunt cheile tuturor ușilor."

Relația sufletului cu „Natura Perfectă" devine o relație liturgică, alcătuind deci substanța unui cult. Iată – într-un al doilea citat – una dintre rugăciunile acestui cult, adresându-se ipostazelor îngerești ale Naturii Perfecte: „Vă chem pe toți, o, Îngeri puternici, sublimi, netrupești, voi care sunteți Înțelepciunea Înțelepților, agerimea celor pătrunzători, știința știutorilor. Împliniți-mă, arătați-vă mie, apropiați-mă de rangul vostru, călăuziți-mă prin înțelepciunea voastră, apărați-mă prin puterea voastră. Învățați-mă să înțeleg ceea ce nu înțeleg, să știu ce nu știu, să văd ceea ce nu văd. Îndepărtați de la mine ponoasele necunoașterii, uitarea și împietrirea inimii, așa încât să fiu asemenea vechilor Înțelepți, în inima cărora înțelepciunea, perspicacitatea, vigilența, discernământul și înțelegerea și-au făcut lăcaș. La fel și voi, așezați-vă în lăcașul inimii mele și nu vă mai despărțiți de mine niciodată."

Într-un al treilea fragment, invocația către Natura Perfectă e transferată asupra lui Hermes însuși, care îi preia atributele și prestigiul: „Ești atât de ascuns, încât nimeni nu-ți cunoaște cu adevărat natura și ești atât de subtil, încât nu poți fi definit prin nici o calitate particulară; căci ești masculin cu masculinitatea și ești feminin cu feminitatea; la lumina zilei împrumuți firea zilei, și în umbra nopții împrumuți firea nopții; le întreci pe toate în chiar firea lor și te faci asemeni lor în modul lor de a fi..."

Capacitatea Naturii Perfecte, a Îngerului *de a se plia* – în mod intim – pe structura specifică a partenerului său e misterul însuși al firii angelice. „Adaptarea" îngerului la sufletul terestru pe care îl însoțește merge până la identificare; destinul celor doi se confundă. E, de aceea, inevitabil ca, de îndată ce problematica sufletului pălește sau degenerează, problematica angelologiei să pălească de asemenea. Or, sufletul, cu tot cortegiul de facultăți intermediare pe care el le presupune (afectivitate, intuiție,

imaginație etc.) apare, în *Weltanschauung*-ul Europei moderne, ca o instanță discreditată; el e fie uitat (până într-atât, încât Carl Gustav Jung a putut declara că psihologia modernă e *„o psihologie fără* psyché"), fie asimilat unui sentimentalism vag, situat undeva între emotivitate romantică și derapaj halucinatoriu. Instinctul polarizant, obsesia simplificărilor binare au sfârșit prin a pune între paranteze existența sufletului. Această „resistematizare" a modelului antropologic tradițional s-a petrecut în chiar teritoriul teologiei creștine *oficiale*, căpătând demnitate conciliară. Cum știm, în perioada apostolică se vorbea despre *tripartiția* omului. Părea de la sine înțeles – și fiecare putea experimenta acest subînțeles printr-o minimă introspecție – că suntem construiți din trei elemente net diferențiate: corp, suflet, spirit (sau voință, afect, inteligență). Epistolele pauline încă păstrează, ca valabilă, această imagine trihotomică ce este, de altfel, într-o perfectă coerență cu gândirea trinitară a dogmaticii creștine. Creat „după chipul și asemănarea" unui Dumnezeu treimic, omul nu putea fi, la rândul lui, decât treimic. Și totuși, binomul a învins. În definitiv, e mai simplu să spui („claritatea didactică" e curent invocată pentru a eluda nuanțele), e deci mai simplu să spui că „rețeta" umană e binară: o parte vizibilă (corpul) și o parte nevăzută (în care sufletul și spiritul sunt contopite într-o unitate indistinctă), decât să întârzii în varianta trihotomică. O astfel de „simplificare" a fost proclamată ca „obligatorie" de al doilea Conciliu de la Constantinopol (869 A. D.). Începând cu această dată, omul e gândit – în perimetrul creștin cel puțin – ca un agregat de componente diametral opuse, între care nu mai există nici o funcție echilibrantă. Și tot astfel cum sufletul se resoarbe în spirit, lăsând gol intervalul în care se mișca îndeobște, îngerii par a se resorbi în omogenitatea divinului, lăsând nefolosită scara lui

Iacob. Dinamica scării lui Iacob se ocultează dacă energia cognitivă a sufletului se stinge. Căci facultatea care mijlocește, în mod normal, accesul nostru către ierarhiile cerești este o facultate a sufletului: *imaginația*. Numele ei este însă expus – ca și „sufletul" – unor vechi și persistente confuzii semantice, pe care nu putem spera să le clarificăm acum. Ne vom mulțumi cu câteva, strict necesare, precizări.

C. Topografia lumilor îngerești

X. Facultatea perceperii îngerilor: *imaginatio vera*

De la Platon la Sartre, dispunem de o foarte ramificată *analitică a imaginației*, care însă, în loc să consolideze contururile termenului, le-a relativizat. Imaginația a apărut când ca simplă „fantezie", opusă rațiunii și bunului-simț (Descartes), când ca o oarecare capacitate combinatorie, fără putere creatoare (Diderot), când, dimpotrivă, ca o veritabilă „regină a facultăților" (Baudelaire). S-a înțeles însă, încă de timpuriu, că există o formă degradată a imaginației, imaginația care inventează formațiuni arbitrare, „fantasmagorii", „capricii", și o formă nobilă a imaginației, imaginația producătoare de lumi consistente, cvasiautonome, imaginația care sesizează și descrie *aspectul „imagine"* al realului, zona lui de virtualitate. Voltaire deosebea *l'imagination passive*, înțeleasă ca pură închipuire, de o *imagination active*, creatoare. E faimoasă distincția lui Coleridge între înșelătoarea *fancy* și legitima *imagination*. În mediul bizantin, datorăm lui Grigorie Palama († 1359) o suită de reflecții plină de consecințe pentru estetica „imaginii". El opune unei imaginații de tip „omenesc", legată de conformitatea sufletului cu trupul (și deci determinată fiziologic), o specie a imaginației,

pe care o numește „divină", eliberată de amprenta corporalității și orientată nu spre eludarea artificială a realului, ci spre *instaurarea* unor noi „trepte" ale lui. Jung regăsește „imaginația divină" în câteva tratate alchimice (vezi *Psychologie und Alchemie*) care o definesc drept „corp subtil al sufletului", *astrum in homine*: e vorba deci de o înzestrare „cerească" de aceeași natură cu înzestrarea creatoare a lui Dumnezeu și, ca atare, infinit mai „productivă" decât stricta fantezie omenească. La o asemenea înzestrare se referă, probabil, Borges când, în prefața „manualului" său de zoologie fantastică, admite că, oricât de spectaculoasă, imaginația „artistică" nu poate concura imaginația care se exprimă în formele realului însuși: animalele adevărate sunt mai numeroase și mai stranii decât cele ale ficțiunii. Neoplatonismul, fie în varianta lui renascentistă (cu ecouri care se percep până în secolul al XIX-lea, la romantici), fie în prelucrările lui islamice (la Avicenna sau la Ibn Arabi), ne oferă comentarii dintre cele mai subtile pe tema imaginației „divine" înțelese – după spusa lui Alexandre Koyré – drept un „intermediar magic între gândire și ființă", drept „întruchipare a gândirii în imagine și implantare a imaginii în ființă". E limpede că ne aflăm dincolo de accepțiunea comună a „fanteziei". Fantezia (*Die Phantasey*) – în termenii lui Paracelsus – *ist nicht* Imaginatio, *sondern ein Eckstein der Narren*. Dimpotrivă, imaginația, *imaginatio vera*, e calea regală de acces către o rubrică a realului care nu e nici a particularului concret (lumea senzațiilor), nici a universalului logic (lumea ideilor), ci a unui universal metafizic, alcătuit din „imagini", adică din forme care, fără a fi „abstracte", sunt totuși necorporale. *Imaginatio vera* e „gândire în imagini", e capacitatea de a *vizualiza* realități trans-vizuale, de a încorpora spiritul. Când Giordano Bruno declară că „a înțelege e a «specula» cu imagini" (*Intelligere est phantasmata*

speculari) – el are în vedere, cu siguranță, tocmai o facultate de acest tip, indispensabilă pentru a intui *realitatea* spiritului, pentru a înțelege, de pildă, lumea simbolurilor, a epopeilor mistice, a literaturii hermetice în genere (Ciclul *Graalului*, Ciclul *Nibelungilor*, *Chemische Hochzeit* a lui J.Valentin Andreae, *Le Roman de la Rose*, textele lui Raymundus Lullus etc.). A sesiza *specificul* acestei forme a imaginației, diferența care o separă de fantezia comună e a sesiza diferența dintre texte precum cele invocate adineaori și romanul obișnuit sau, în alt plan, diferența dintre alegorie și simbol. A *nu* deosebi între imaginația „omenească" și cea divină e a nu vedea între *Comedia umană* a lui Balzac și Biblie decât o diferență de grad. E ceea ce Henry Corbin numește undêva – o variantă de „surditate hermeneutică", un fel de a nu avea „ureche" pentru o categorie de texte foarte riguros delimitată. Și, pentru că l-am pomenit pe Corbin, trebuie să spunem că îi datorăm esențialul, în efortul pe care îl facem de a defini *imaginatio vera*. Pentru a clarifica lucrurile, el a pus în circulație un concept – conceptul de „imaginal" (distinct de „imaginar") – decisiv, din punctul nostru de vedere, pentru înțelegerea oricărui discurs mistic. Nu e vorba de o pură invenție terminologică, ci de un decalc latin după o expresie arabă, care constituie cheia platonismului persan reprezentat, între secolele al XI-lea și al XVI-lea, de câțiva mari gânditori ca Sohrawardi sau Molla Sadra. Expresia arabă este *„alam al-mithal* (sau *alam al-khayal*), iar decalcul latin al lui Corbin este *mundus imaginalis*.

XI. Locul îngerilor: *mundus imaginalis*. Îngeri și oglinzi

Mundus imaginalis e lumea intermediară dintre lumea corpurilor (a existențelor materiale) și lumea Intelectului

pur, a existențelor spirituale. E, prin urmare, *lumea sufletului*, o lume în care spiritul și corpul se întrepătrund, o lume de imagini, *imaginală*, dar la fel de puțin *imaginară* ca și lumile care o flanchează. În această lume au loc „viziunile", „revelațiile", teofaniile de tot soiul și resurecția postumă a sufletelor. În această lume, în care nu există spațiu și în care timpul e reversibil. Absolutul coboară atât cât este necesar pentru a se arăta creaturilor sale. E lumea în care spiritul capătă densitate, și densitățile devin diafane. (Un alt platonician, de la Cambridge de data aceasta, Henry More, vorbea – în secolul al XVII-lea – despre *spissitudo spiritualis*; Oetinger, discipol, din secolul al XIX-lea, al lui Böhme și Swedenborg, invoca același univers intermediar prin termenul *Geistleiblichkeit, caro spiritualis*, iar Swedenborg însuși își recolta „informațiile" dintr-o lume a „aparențelor reale" – *apparentiae reales*.) Aceasta este *lumea îngerilor*. Este ea o lume „obiectivă"?

1. Nu, dacă „obiectiv" înseamnă „localizabil". „Nu se poate spune *unde* se află această lume imaginală – precizează Corbin. Cine *a văzut-o* nu o poate *arăta* altora. De aceea i se mai spune și «teritoriul lui *non-unde*» (pers. *Na-koja-abad*), în sensul că nu te poți orienta spre el referindu-te la coordonatele lumii geografice sau astronomice."

2. *Mundus imaginalis* nu e o lume „obiectivă" nici dacă „obiectivitatea" presupune „exterioritatea autonomă". *Mundus imaginalis* e la hotarul care desparte exterioritatea de interioritate. Pentru a se manifesta, ea are nevoie de aportul imaginației *vera*, de „activarea" unei facultăți lăuntrice anume constituite pentru perceperea ei. Fără intervenția acestei facultăți, lumea imaginală e o simplă existență virtuală, la fel ca universul extern pentru un orb.

Este, atunci, lumea îngerilor, lumea imaginală, o lume „subiectivă"?

1. Nu, dacă „subiectiv" înseamnă „închipuit", „imaginar", valabil doar în limitele unui delir solitar. *Imaginatio vera* nu e o *Einbildungskraft*, o specie a inventivității interioare; ea e mai curând o *Vorstellungskraft*, o capacitate de a transfera invizibilul în vizibil, de a *pro-pune* spiritului imagini revelatoare. *Imaginatio vera* nu e o facultate *fără obiect*, o simplă surescitare a fanteziei individuale. Dimpotrivă, așa cum simțurile fizice au un obiect (lumea sensibilă) și așa cum intelectul are un obiect (lumea ideilor), *imaginatio vera* își află *obiectul* în *mundus imaginalis*. *Mundus imaginalis*, ca loc de apariție a formelor imagiale, are o certă consistență ontologică și se oferă, ca atare, unei modalități de cunoaștere specifice: *cunoașterea imaginativă*, cu instrumentul ei caracteristic: *percepția imaginală*.

2. Lumea îngerilor nu e „subiectivă", nici dacă „subiectiv" înseamnă strict „psihologic". *Mundus imaginalis* nu e un „accident" al vieții interioare, un fenomen psihic. „Viziunea" pe care o are un profet e, desigur, viziunea sa. Dar *toți* profeții se întâlnesc într-un *spațiu comun al viziunii* și, dacă vorbesc între ei, știu că vorbesc despre același lucru. Spațiul comun al viziunii e deci *nu* subiectiv, ci *inter-subiectiv* și, de fapt, *trans-subiectiv*.

Analogia vizuală cea mai la îndemână pentru *mundus imaginalis* este universul *oglinzii*. Ca și formele din oglindă, formele imaginale sunt un insolit amestec de evidență și inefabil. Oglinda recepționează și reflectă, fără a încorpora. Ceea ce vedem în spațiul ei nu face parte din substanța ei, dar nu s-ar putea vedea fără transluciditatea acestei substanțe. Imaginea din oglindă e în alt spațiu decât noi, dar nu intră în mișcare decât prelungind mișcarea noastră: se apropie de noi când ne apropiem de ea

și încetează să mai existe dacă încetăm să o mai privim. Totul e suspendat *în apropierea de neatins* a purei vizualități. Cel care se contemplă în oglindă – spune Ibn Arabi – știe că ceea ce vede nu e tocmai imaginea sa, dar nu poate nega că e totuși imaginea sa. El știe, de asemenea, că imaginea nu e *în* oglindă, nici *între* oglindă și el. Ce vede el atunci? Ce este acest pozitiv-negativ, existent-inexistent, știut-neștiut din oglindă? E un „paradox simbolic" – conchide Ibn Arabi – prin care ni se sugerează în ce direcție trebuie să căutăm sensul oricărei teofanii. Relația dintre optică, katoptrică și angelologie e identificabilă atât în spațiul european, cât și în cel oriental, ori de câte ori e vorba de mistica luminii, de problema manifestărilor divine și de ierarhia lumilor necorporale. Lumea îngerilor – *mundus imaginalis* – stă ca o oglindă între lumea lui Dumnezeu și lumea oamenilor, aducându-le pe amândouă într-o nesperată contiguitate. Lumea îngerilor aduce în același plan „văzutele și nevăzutele" (*visibilia et invisibilia*), distanțele ireconciliabile, dihotomiile.

XII. În loc de concluzie: îngerii și măgărița lui Balaam

Ca „teorie a proximității", angelologia poate deschide un domeniu de investigație cât se poate de fertil pentru lumea de azi, o lume care nu și-a găsit încă amplasamentul optim în intervalul dintre extreme. Evident, o anumită utilizare a rațiunii și a bunului-simț poate decide că a vorbi, azi, despre îngeri e o extravaganță, o încercare de a reînvia legende. Și e un fapt că, pentru omul modern, îngerul e rareori mai mult decât prilejul unui surâs. „În viața modernă, spune un teolog contemporan (Johannes Wagner), îngerul apare – chiar și atunci când existența lui nu e contestată – ca o ființă aflată în retragere;

el seamănă, ca să recurgem la o metaforă, cu locuitorul străvechi al unui ţinut – cu indianul Americii de Nord, de pildă – care, alungat de pe proprietăţile sale, nu mai are nici o putere şi trăieşte în rezervaţii. Sigur, e încă viu, se poate vorbi cu el, se pot povesti multe despre ce a însemnat el cândva, dar, în realitate, el nu mai e pentru conştiinţa contemporană decât o fabulă." Cum s-a ajuns aici? Ce ne lipseşte pentru a regăsi – dincolo de prejudecăţi – interesul pentru *mundus imaginalis*? Dar poate că nu ne lipseşte ceva, ci *ne prisoseşte* ceva. Nu mai dispunem de simplitatea Venerabilului Beda, care, când întârzia la Vigiliae, îşi închipuia că îngerii privesc, nemulţumiţi, prin biserică şi-se întreabă: *ubi est Beda?* Suntem mai rezonabili şi mai maturi. Rezonabil şi matur e – într-un pasaj vechi-testamentar (Numeri 22) – şi Balaam, cel care, la rugămintea Moabiţilor şi împotriva cuvântului lui Dumnezeu, e gata să treacă de partea duşmanilor poporului lui Israel. El îşi înşeuează măgăriţa şi porneşte la drum. Pentru a-l opri, Dumnezeu trimite în trei rânduri în întâmpinarea lui un înger. În trei rânduri, măgăriţa lui Balaam vede îngerul şi se opreşte, în vreme ce Balaam nu-l vede şi îşi bate, contrariat, măgăriţa îndărătnică. Rezonabil şi matur e şi Descartes, când nu mai acceptă angelologia decât ca pe expresia unui scuzabil conformism religios. Ceea ce nu l-a împiedicat pe Leibniz să-şi scrie monadologia pornind de la cartea despre îngeri din *Summa* lui Toma d'Aquino. Poţi fi, desigur, de partea lui Descartes. Dar încercarea noastră se justifică prin aceea că, din punctul nostru de vedere, e preferabil să fii de partea lui Leibniz, a Venerabilului Beda şi a măgăriţei lui Balaam.

CUPRINS

Cuvânt-înainte 5

INTRODUCERE
Limba păsărilor. Însemnări pe marginea unui dialog platonician 9

IDIOMURI SIMBOLICE
Proba viselor. Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică
„Umbra" lui Jung și zâmbetul lui Voltaire. Însemnări despre experiența artistică a unui psihiatru. ... 57
Axa lumii și „spiritul locului". Componenta sud-est europeană a gândirii lui Mircea Eliade. 89
Un crepuscular: Francesco Guardi 100

IDIOMURI ALE CREDINȚEI
Scrisoare deschisă către Eugen Ionescu 135
Nikolai Berdiaev: „un liber-cugetător credincios" 141
E.M. Cioran:
1. „... Un creier care arde..." (Debutul românesc) 156
2. Reversul unui infern 173

IDIOMURI ALE FORMĂRII
Constantin Noica între filozofie și înțelepciune..... 189
Ce am învățat de la Constantin Noica 197
Problema maestrului spiritual. Schimb de scrisori cu Sorin Vieru 207

IDIOMURI CEREȘTI
Îngerii. Elemente pentru o teorie a proximității 241